ARTA 79

ANUL XXVI NR. 1/1979

ARTA 1/79

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, telefon 13.91.36
70126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

PREZENTARE ARTISTICĂ
GEORGETA PUSZTAI

FOTOGRAFII
Olga Horșia, Eugeniu Lupu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Mihai Mănescu, Radu Stoica, Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 79

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

	1	Sensul Unirii în arta română	Vasile Drăguț
	5	Muzeul colecțiilor de artă	Alexandru Cebuc
ARHIVA BRÂNCUȘI	20	Catalogul expoziției Brâncuși de la Brummer Gallery	Șt. Georgescu-Gorjan
	24	Vladimir Tatlin	Radu Stern
	28	Învățămînt, cercetare, producție	Olga Horșia
	31	Krasovschi	Andrei Pintilie
	31	« Maria » (roman inedit, fragmente)	Nicolae Krasovschi
CRONICA	34	Lazăr Florian Alexie	Horia Horșia
CRONICA	36	1 Decembrie în afișul politic	Horia Horșia
CÎNTAREA ROMÂNIEI	38	Cămașa românească, document istoric și de artă	Tatiana Barbosa
	39	Expoziția Aurel Ciupe	O.B.
	40	Simeze	
COPERTA	I	Afiș	Dan Alexandru Ionescu
	IV	Ogive închise, gresie	Lazăr Florian Alexie

	1	Le sens de l'Union dans l'art roumain	Vasile Drăguț
	5	Le Musée des collections d'art	Alexandru Cebuc
LES ARCHIVES BRANCUSI	20	Le catalogue de l'exposition Brancusi à la Brummer Gallery	Șt. Georgescu-Gorjan
	24	Vladimir Tatlin	Radu Stern
	28	Enseignement, recherche, production	Olga Horșia
	31	Krasovschi	Andrei Pintilie
	31	« Maria » (roman inédit, fragment)	Nicolae Krasovschi
CHRONIQUE	34	Lazăr Florian Alexie	Horia Horșia
CHRONIQUE	36	« Le 1 Décembre » dans l'affiche politique	Horia Horșia
HYMNE À LA ROUMANIE	38	La blouse roumaine, document historique et artistique	Tatiana Barbosa
	39	L'exposition Aurel Ciupe	O.B.
	40	Cimaises	
COUVERTURE	I	Affiche	Dan Alexandru Ionescu
	IV	Ogives fermées, grès	Lazăr Florian Alexie

	1	Смысл Объединения в румынском искусстве	Василе Дрэгуц
	5	Музей Коллекций произведений Искусства	Александру Чебук
АРХИВ БРЫНКУШЬ	20	Каталог выстаки Брынкушь в Браммер Галлери	Штефан Джеорджеску-Горжан
	24	Владимир Татлин	Раду Стерн
	28	Образование, исследование, производство	Ольга Хоршия
	31	Красовский	Андрей Пинтилие
	31	« Мария » (отрывок из неопубликованного романа)	Николай Красовский
ХРОНИКА	34	Лазэр Флориан Алексие	Хория Хоршия
ХРОНИКА	36	1 Декабря в политическом плакате	Хория Хоршия
ХВАЛА РУМЫНИИ	38	Румынская рубаха, исторический и художественный документ	Татьяна Барбоса
	39	Выставка Аурел Чупе	О.Б.
	40	выставки	
ОБЛОЖКА	I	Плакат	Дан Александру Ионеску
	IV	Закрытые стрелчатые арки, песчаник	Лазэр Флориан Алексие

THEODOR AMAN: Hora Unirii la Craiova

SENSUL UNIRII ÎN ARTA ROMÂNĂ

Una dintre cele mai importante caracteristici ale artei noastre vechi este fondul comun, acea coeziune interioară care (în pofida vremelnicelor sfîșieri politice și fără tulburare din partea diversității de expresie formală) a asigurat trainice legături de gînd și de suflet între românii de pretutindeni.

Într-adevăr, dincolo de faptul că, vreme de mai multe secole, împrejurări istorice neprielnice au impus împărțirea patriei noastre în voievodate de sine stătătoare, fenomenul artistic a manifestat o neîncetată tendință de unitate, cu fructificatoare stimulări lăuntrice, la aceasta contribuind, nu puțin, activa circulație de energie dintre cele trei țări românești. Am scris « cele trei țări românești », gîndindu-mă la Transilvania, la Moldova, la Țara Românească, adică la acele entități politice care, formal, au viețuit separat în lungile secole ale evului mediu, dar scriind astfel am avut în vedere cele trei fațete ale unei piramide care ea însăși nu poate fi decît una, după cum *una* a fost întotdeauna ființa poporului nostru, *una* a fost patria în care a viețuit. Și astfel *unu* a fost fenomenul artistic românesc chiar dacă la o lectură exterioară, perimetrală, de-a lungul celor trei laturi ale piramidei, jocul diferit de lumină și umbră, de culoare istorică ar putea lăsa înșelătoarea impresie a discontinuității.

Urmărind în timp cauzele consonanțelor artistice dintre cele trei țări românești constatăm că există o mare diversitate a formelor de manifestare. Neîndoielnic, cea mai importantă dintre ele privește circulația neîncetată a creației artistice populare, circulație întreținută lungă vreme de pendulările păstorești, păstorirea în comun a plaiurilor fiind atît de clar evocată în balada « Miorița ». Folcloriștii, etnomuzicologii și cercetătorii din domeniul artei populare au pus în evidență, cu puterea de convingere a argumentelor concrete, unitatea de conținut și de expresie a creației populare românești din toate genurile. Pe suportul esențial și germinator al culturii

THEODOR AMAN: Izgonirea turcilor la Călugăreni

populare — tot atît de unitară pe cît este limba poporului nostru — dezvoltarea unor forme comune de artă a fost firească și necesară. Circulația meșterilor constructori, a zugravilor și a altor făuritori de artă a fost stimulată de anume împrejurări cu caracter politic, precum feudele voievozilor munteni sau moldoveni în Transilvania, legăturile dinastice, numeroasele acțiuni comune pentru organizarea autoapărării.
Dincolo de aparența imediată a actelor de pietate, ctitoriile domnești din Transilvania au fost, încă din secolul al XIV-lea, un bun prilej pentru confluențele artistice, elemente pregătitoare pentru deplina unitate culturală de mai tîrziu. În această perspectivă se cer înțelese ctitoria lui Radu I de la Rășinari, ctitoria lui Dan I de la Rîșnov sau ctitoria lui Mircea cel Bătrîn de la Scorei, în țara Făgărașului. La ctitoriile amintite, ridicate de primii Basarabi, se adaugă în veacul următor ctitoriile lui Ștefan cel Mare de la Vad, Feleac, Ciceu Corabia, Ciceu Mihăești . . .
Nu ne propunem epuizarea enumerării inițiativelor culturale domnești din Transilvania, deși în continuare s-ar cuveni să facem referiri la Neagoe Basarab, la Radu de la Afumați, la Petru Rareș. Pentru discuția de față ni se pare mai util să punem în evidență faptul că, în condițiile schimbului de meșteri, favorizat de înălțarea ctitoriilor voievodale, încă din secolul al XV-lea se poate vorbi despre crearea unui sistem de referință iconografic și stilistic propriu mediului artistic românesc în general, peste fărîmițarea statală a timpului. Picturile de la Densuș (jud. Hunedoara), realizate de meșterul Ștefan, în anul 1443, se prevalează deopotrivă de sugestiile muntenești și de cele moldovenești, după cum la Hălmagiu (jud. Arad) confluențele cu pictura din Moldova lui Ștefan cel Mare sînt mai mult decît evidente. În același timp trebuie observat că la construcțiile medievale din Țara Românească și din Moldova au fost adoptate unele soluții spațiale care sînt proprii arhitecturii românești, fără echivalent în nici o altă arhitectură europeană.
Ne referim în primul rînd la spațiul introductiv (prispă sau pridvor) care în arhitectura românească nu a fost mai niciodată tratat în minor, ca o anexă secundară, ci a fost tratat ca o componentă importantă, reprezentativă a casei sau a bisericii. Recunoaștem aici o trăsătură definitorie a poporului nostru în general, o legătură de substanță cu natura către care spațiul casei se deschide cu generozitate și optimism. Prispa, ca și pridvorul, nu este un simplu spațiu de trecere ci un spațiu de comunicare și de comuniune cu cîmpia, cu dealurile, cu munții, cu țara. Din Maramureș și pînă în Oltenia, din Crișana pînă în Moldova, arhitectura populară românească a exprimat mereu relația armonică dintre om și natură, aceeași relație implicîndu-se ca o caracteristică definitorie și în arhitectura aulică. Este destul să amintim, pentru secolul al XVI-lea, asemănările care merg pînă la identitate între pridvoarele de la Seaca (jud. Olt), Humor și Moldovița (jud. Suceava), Flămînda (jud. Argeș) și Secu (jud. Neamț), după cum este semnificativă opțiunea finală pentru pridvorul bazat pe sistemul coloană-arc, mai aproape ca expresie de prispa tradițională. Paralel cu cristalizarea unei viziuni proprii în arhitectura românească medievală, merită să fie consemnat faptul că pictura, la rîndul ei, exprimă o constantă tendință de umanizare, o progresivă apropiere de realitate, principalul domeniu de manifestare fiind tabloul votiv. Dobîndind o importanță majoră în economia ansamblurilor iconografice, tabloul votiv prilejuiește nu numai afirmarea unui interes nedisimulat pentru adevărul vieții dar, în același timp, o atitudine de echilibrată înțelegere a rosturilor omului în lume. Într-o vreme cînd numeroase opere de artă mai erau bîntuite de spaimele medievale, pictura din Țările Române se regăsea cu sine în unitatea unei viziuni solare, deplin armonizată cu calma ordonanță a formelor arhitectonice. O asemenea viziune solară predomină în frescele de la Humor ca și la Cozia, la Moldovița ca și la Tismana, la Voroneț ca și la Snagov.
În mod simptomatic, unitatea de fond a artei românești s-a rostit cu claritate în formele monumentelor și operelor reprezentative din ultimele decenii ale secolului al XVI-lea, precedînd unirea politică a Țărilor Române săvîrșită sub sceptrul lui Mihai vodă Viteazul. Într-adevăr, ctitoriile moldovenești de la Galata, Sucevița, Hlincea și Aroneanu se remarcă prin pecetea stilistică muntenească, aceeași pecete fiind prezentă la ctitoriile voievodale din Transilvania, la Scheii Brașovului, la Ocna Sibiului, la Alba Iulia.
Așadar, în mai 1600, cînd pentru prima oară se înfăptuia unirea românilor, pe plan artistic se și realizase o consonanță de limbaj, dovadă că actul politic corespundea pe deplin unor stări de fapt. În spiritul acestor realități, cu puterea geniului care l-a caracterizat, Mihai Viteazul a inițiat o susținută campanie de construcții și de ansambluri decorative monumentale, la Brașov, la Făgăraș, la Tîrgu Mureș, la Ocna Sibiului, la Alba Iulia, la Rîmeț, la Lujerdin etc. Pentru realizarea picturilor murale transilvănene el a apelat la meșterii săi de curte — la Mina și la Nicolae Cretanul — contribuind și pe această cale la precizarea coordonatelor artistice comune.

NICOLAE GRIGORESCU: Schiță din războiul de independență

NICOLAE GRIGORESCU: Schiță din războiul de independență (Convoiul)

ION ANDREESCU: *Tîrg de Drăgaică*

Încununînd un laborios și rodnic proces evolutiv, epoca artistică a lui Mihai Viteazul a fost în același timp punctul de plecare pentru o lungă perioadă de căutări, de eforturi convergente pentru închegarea unei arte de consens românesc. Este suficient să reamintim faptul că în timpul lui Matei Basarab și Vasile Lupu schimbul de meșteri moldo-valahi a făcut posibilă apariția unui valoros stil de sinteză, după cum este util să facem referință la constanța inițiativelor ctitoricești în interiorul arcului carpatic. La Hunedoara, la Turnu Roșu, la Toplița, la Beclean și în atîtea locuri transilvănene, daniile voievodale s-au transformat în prilej de revelare a fondului artistic comun. După cum este semnificativ că cel mai important reprezentant al picturii epocii brâncovenești — Pârvu Mutu — și-a făcut ucenicia în Moldova.

Vorbind despre epoca lui Constantin Brâncoveanu, vom consemna circulația mereu mai activă a artiștilor de diverse profile și, ca urmare, asimilarea unor elemente de stil brâncovenesc în mai toate zonele țării. Constructorii și zugravii formați pe șantierele domnești ajung nu numai în Moldova sau în sudul Transilvaniei, ci și în munții Bihorului, pe valea Crișului Repede sau în depresiunea Beiușului. Considerat prin prisma circulației meșterilor și a realizărilor artistice de expresie comună de o parte și de alta a Milcovului, de o parte și de alta a Carpaților, secolul al XVIII-lea poate fi definit ca o fructuoasă perioadă de pregătire a marilor revoluții culturale și artistice ce vor interveni în secolul următor.

Cum altfel decît ca expresie a fondului de unitate ar putea fi definit faptul că școala de pictură populară românească din părțile Bihorului, cu numeroase icoane și ansambluri murale păstrate în bisericile de lemn, s-a format în legătură cu activitatea unui zugrav — David — venit de la Curtea de Argeș. Școala de pictură bănățeană se constituie sub impulsul benefic al meșterilor de la Tismana, zugravi de la Cîmpulung-Muscel împodobesc bisericile din Țara Bîrsei, dar mișcarea se produce și în sens invers, căci icoanele pe sticlă ardelene ajung în bisericile oltenești.

Fenomenul circulației meșterilor dintr-o parte în alta a țării și participarea lor la crearea unei vieți artistice unitare se menține și în secolul al XIX-lea. Dar dacă pînă acum această circulație era lipsită de un conținut ideologic, odată cu configurarea idealurilor sociale și naționale ale poporului român artiștii plastici devin purtătorii unui program revoluționar, participînd în primele rînduri la toate acțiunile menite să conducă spre emanciparea politică și spre unitatea românilor de pretutindeni.

Cîmpulungeanul Ion Negulici lucrează la Iași; bucureșteanul Barbu Iscovescu poposește în taberele revoluționarilor ardeleni cărora le face portretul; ardeleanul Constantin Lecca contribuie la viața artistică a Țării Românești, slujind cu convingere cauza redeșteptării naționale; Mișu Popp participă deopotrivă la luptele din Brașov și din București, fiind prezent ca pictor la nord și la sud de Carpați; bănățeanul Nicolae Popescu lucrează și în Oltenia, dar militează cu abnegație pentru înființarea unei școli de artă la Caransebeș. Compozițiile istorice realizate de pictorii revoluționari gravitează în jurul ideilor de libertate și unitate națională. Este semnificativ că prima evocare clară a posibilei uniri dintre Moldova și Țara Românească aparține pictorului ardelean Constantin Lecca, în tabloul *Întîlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare*. Aceluiași artist îi datorăm lucrarea *Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia*, în care este înfățișat un moment solemn, cu valoare de simbol, pentru întreaga istorie românească, a luptei pentru unitate națională. Pe aceeași linie de efort se situează exemplara activitate a pictorului Theodor Aman. În numeroasele sale compoziții istorice, dar mai ales în *Hora Unirii la Craiova*, Theodor Aman a exaltat dorința de independență și de unitate a poporului român.

Marele act din 24 ianuarie 1859 a fost dătător de speranțe pentru toți românii, dovedind că unirea într-un singur stat național este posibilă. Entuziasmul cu care ardelenii au salutat alegerea lui Alexandru Ioan Cuza ca domn al Principatelor Unite dovedea că ideea unității era deplin maturizată, devenind un ideal cu irezistibilă forță mobilizatoare.

Acest fapt avea să se dovedească puțini ani mai tîrziu, în focul războiului pentru independență la care au participat numeroși voluntari ardeleni, veniți să lupte alături de frații lor din partea liberă și unită a propriei patrii. Vechiul strigăt « Noi vrem să ne unim cu țara » dobîndea acum o sporită putere, sacrificiul de sînge fiind mărturie nedezmințită a credinței în adevărul unirii.

La campaniile militare din sudul Dunării au participat și pictorii ardeleni Sava Henția și Carol Popp de Szathmary care cu acest prilej se învestea cu meritul de a fi primul reporter fotografic de război.

Între acești artiști patrioți s-a aflat și acela care poate fi considerat ca cel mai important cronicar al întregului război de independență: Nicolae Grigorescu. Nenumăratele schițe realizate la fața locului, în tranșee, în fața redutelor, în mijlocul ostașilor care luptau și îndurau greutățile vieții de bivuac, apoi compozițiile sale care, fiecare în parte, constituie un admirabil document al acelei epopei eroice, fac din opera închinată de Nicolae Grigorescu războiului de independență o adevărată oglindă a istoriei sau, altfel zis, a conștiinței naționale din acei ani de înflăcărată trăire a istoriei.
Dar, oricît de valoroase ar fi compozițiile de război realizate de Nicolae Grigorescu, aportul său cel mai important la cauza artei naționale, la spiritul său de unitate, constă din acele lucrări în care a fost evocat peisajul patriei, frumusețea satului românesc, noblețea chipurilor de țărănci și de țărani. Pentru prima oară, prin măiestria unui mare artist se închega o artă care depășea îngustele limite zonale pentru a înfățișa plenar și cu vigoare realitățile românești în general. Pictura lui Grigorescu devenise o pictură a tuturor românilor — în imaginile ei se puteau recunoaște cu toții, prin culorile ei se transfigura splendoarea crîngurilor, a dealurilor și a muscelelor, calma legănare a carelor cu boi.
Anticipînd cu cîteva decenii unirea cea mare din 1918, pictura lui Grigorescu demonstra odată mai mult puterea artei de a sesiza din timp sensul istoriei și a exprima substanța realităților. De aici încolo, toți artiștii români au servit ideea și sentimentele unirii nu atît prin compoziții de profil tematic ci prin lucrări cu subiect aparent modest dar în care se aflau cuprinse atitudini și trăiri specifice mediului românesc în întregul său, fără să se excludă bogata zestre de tradiții locale.
Gravul sentiment al naturii din pictura lui Ion Andreescu și vigurosul colorism revelat de pictura lui Ștefan Luchian au fost trepte necesare către o nouă epocă din istoria artei noastre, mereu în consonanță cu sensurile fundamentale ale existenței naționale. Scenele de la țară pictate de Camil Ressu, Francisc Șirato, Ștefan Dimitrescu, chiar dacă sînt inspirate de o anumită zonă etnografică, au o valoare de referință pentru întreaga noastră artă și pare semnificativ faptul că nimeni nu a redat cu mai multă căldură frumusețea portului de la Săliște decît moldoveanul Ștefan Dimitrescu.
De fapt, în anii care au urmat unirii din 1918, cuprinși de o dăruită fervoare, artiștii români au străbătut drumurile țării în căutare de noi și noi subiecte în care se puteau redescoperi alte și alte ipostaze ale aceleiași unice realități: România. Pe simezele Saloanelor Oficiale din perioada interbelică s-au întîlnit artiști și lucrări din toată țara și, dincolo de inerentele variații stilistice, nimeni nu ar putea spune că mișcarea artistică de la noi nu era expresia unei autentice unități. Numeroase manifestări și centre de interes comun fac evidentă consubstanțialitatea fenomenului artistic românesc și acest adevăr ar merita o cercetare aprofundată. Este semnificativă în acest sens atracția pe care a avut-o Dobrogea asupra pictorilor munteni, moldoveni sau ardeleni, după cum este demn de subliniat faptul că prin participarea pictorilor veniți din toată țara vechea colonie de la Baia Mare a dobîndit o semnificație profund românească.
În perspectiva sculpturii lui Constantin Brâncuși și a lui Dimitrie Paciurea, sub semnul picturii lui Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Tonitza, Nicolae Dărăscu, Marius Bunescu și alți mari maeștri, arta română din prima jumătate a secolului XX a dobîndit o individualitate de neconfundat atît prin relevarea rădăcinilor sale istorice de o insondabilă profunzime cît și prin afirmarea rotundă a unității de spirit.
Deceniile care au urmat actului eliberator de la 23 august 1944 au conferit artei noastre mai mult patos, un caracter mai epic, de mai directă angajare istorică; înțelegînd, mai mult decît înainte, ponderea de influențare a artei, rostul ei ca tribun social, artiștii nu au ezitat să trateze în mod deschis și răspicat tema unirii naționale, evocînd luptele îndelungi și grelele sacrificii populare care au pregătit-o. A devenit curentă evocarea figurilor de eroi ai luptei pentru unire, o particulară atenție fiind acordată lui Mihai Viteazul, adevărat simbol al unității naționale.
Numărul mare de artiști și de lucrări contemporane care tratează tema unirii este atît de mare încît o enumerare devine dificilă. Dar tocmai aceasta demonstrează că în zilele noastre nobila tradiție a unirii și idealul de unitate națională au dobîndit prețuirea cuvenită și că astăzi — cînd poporul nostru este unit și unitar în jurul unei cauze comune — artiștii se identifică o dată mai mult cu istoria.

VASILE DRĂGUȚ

VIRGIL ALMĂȘANU: Epos legendar

MUZEUL COLECŢIILOR DE ARTĂ

În prezenţa tovarăşului NICOLAE CEAUŞESCU, secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România, şi a tovarăşei ELENA CEAUŞESCU, ca şi a celorlalţi tovarăşi din conducerea de partid şi de stat, în ziua de 21 august 1978 a avut loc inaugurarea Muzeului colecţiilor de artă. După ce a consemnat în numărul 11/1978 acest memorabil eveniment, revista Arta prezintă — sub semnătura tov. dr. Alexandru Cebuc, directorul Muzeului de artă al R. S. România — noua şi prestigioasa instituţie culturală.

Noul lăcaş de cultură bucureştean, care însumează peste 5.000 mp., dotat cu cele mai moderne instalaţii tehnice de climatizare, reuneşte un tezaur de o inestimabilă valoare artistică.
Toate operele expuse aici provin din reunirea unor colecţii a unor pasionaţi amatori de artă, care le-au adunat cu dragoste şi pricepere timp de o viaţă, şi le-au redat apoi publicului larg.
Acum, odată cu inaugurarea acestei prestigioase instituţii, în mod firesc trebuie să aducem un cald omagiu tuturor acelora care, făcînd dovada unui nobil gest patriotic, au donat colecţiile lor de artă ţării, poporului.
Cea mai înaltă cinstire ce s-a putut face acestor oameni de inimă a fost însăşi prezenţa la vernisaj şi înalta apreciere făcută de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii, şi de tovarăşa Elena Ceauşescu, împreună cu ceilalţi tovarăşi din conducerea de partid şi de stat.
În condiţiile generoase ale construcţiei socialiste, pe măsură ce poporul îşi afirmă tot mai decis dubla sa calitate de ctitor şi beneficiar de civilizaţie, creşte grija partidului şi statului nostru pentru patrimoniul cultural, pentru inestimabilele creaţii ce stau mărturie multimilenarei existenţe a poporului român, cristalizării spiritualităţii sale.
Creaţiile trecutului dobîndesc, astfel, un nou destin în actualitate, relevînd bogăţia de sensibilitate şi spiritualitate ce defineşte personalitatea poporului român.
Itinerariul acestei inedite instituţii muzeale începe cu colecţia academicianului *George Oprescu*, care cuprinde o bogată selecţie de lucrări de artă românească, europeană, orientală şi extrem-orientală.
În ansamblul de artă românească figurează operele unor renumiţi pictori printre care Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Theodor Pallady, Gheorghe Petraşcu, Alexandru Ciucurencu şi alţii, ca şi sculpturi de Constantin Brâncuşi, Cornel Medrea, Gheorghe Anghel, ce stabilesc, prin creaţiile lor, importante repere privind evoluţia artei româneşti din secolele XIX şi XX. Colecţia posedă şi un variat patrimoniu de artă populară, constînd din lăzi de zestre transilvănene din secolul al XIX-lea, icoane pe lemn şi sticlă din secolele XVII—XIX şi o mare varietate de piese din ceramică — lucrate de meşteri din Muntenia, Moldova şi Transilvania.
În colecţie figurează, de asemenea, opere datorate unor cunoscuţi artişti străini, reprezentanţi de seamă ai şcolii franceze: Largillière, Courbet, Gericault, Monticelli; ai şcolii italiene: Magnasco; flamanzi: Teniers şi alţii.
Arta orientală este reprezentată printr-o bogată colecţie de covoare provenind în special din Asia Mică, secolele XVI-XVIII, şi ceramică persană, iar arta extrem-orientală prin porţelanuri, obiecte din lac şi sculpturi din China şi Japonia.
Colecţia Elisabeta şi Moise Weinberg cuprinde un ansamblu de pictură şi grafică românească la care se adaugă lucrări de artă decorativă europeană şi extrem-orientală. În afara unor lucrări reprezentative de Gheorghe Petraşcu, Theodor Pallady şi Iosif Iser, se remarcă piesele de mobilier franţuzesc din secolul al XVIII-lea şi vasele « Cloisonné », din timpul dinastiei Ming din China, secolul al XVII-lea.
Un interes de excepţie l-a constituit şi continuă să-l constituie *colecţia Krikor Zambaccian*, faţă de care secretarul general al Partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, a avut cuvinte de înaltă apreciere.
Gustul, cultura şi pasiunea amatorului şi criticului de artă Krikor Zambaccian au asigurat acestei colecţii o deosebită faimă, lucrările de aici fiind reprezentative pentru numeroşi artişti români şi străini.
Tablourilor semnate de Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ştefan Luchian — unele dintre ele fiind exemplare de excepţie ale artei noastre — li se adaugă creaţii de indiscutabilă valoare artistică aparţinînd generaţiei de artişti interbelici, precum şi a celor care au creat în a doua jumătate a veacului nostru.
Din multitudinea pictorilor ce se impun ca realizări majore ale plasticii româneşti, reţin atenţia pînzele « Intrarea în pădurea Fontainebleau », « Ţărancă torcînd », portret de femeie de Nicolae Grigorescu, binecunoscuta « Iarnă la Barbizon » de Ion Andreescu, florile lui Ştefan Luchian « Tufănele în ulcică », « Crizanteme », « Scară cu flori » ca şi « Moş Nicolae cobzarul », « Lăutul », sau autoportretul aceluiaşi artist.
Colecţia cuprinde de asemenea opere definitorii ale artiştilor Gheorghe Petraşcu, Theodor Pallady (« Nud pe fotoliu roşu ») sau cunoscutul autoportret, lucrări de Nicolae Tonitza (« Katiuşa lipoveanca »), Camil Ressu, Alexandru Ciucurencu şi alţii.
Din ansamblul de pictură franceză modernă reţin atenţia îndeosebi lucrările « Portret de fetiţă » de Paul Cezanne, « Pod pe Sena » de Alfred Sisley, « Portret de fetiţă » de Camille Pissarro, lucrări semnate de Renoir, Matisse şi Derain.
Conţinînd iniţial opere de Nicolae Grigorescu, *Colecţia Elena şi dr. Iosif N. Dona* a evoluat spre ceea ce s-ar putea numi o sinteză de pictură românească în perioada modernă: Luchian, Petraşcu, Pallady, Şirato, Tonitza, Ressu, Steriadi, Lucian Grigorescu, Ţuculescu, Ciucurencu şi alţii. Multe din tablourile expuse aici, ca şi în cazul altor colecţii, sînt capodopere, opere fără care profilul unui artist ar fi sărăcit.
Colecţia fraţii Beatrice şi Hrandt Avakian cuprinde pe simezele sale mesajul operelor unor pictori români: Th. Pallady, Steriadi, Petraşcu, Iser, între care şi Hrandt Avakian, el însuşi un îndrăgostit al penelului.
Dar ponderea acestei colecţii o reprezintă arta orientală şi extrem-orientală, printre care covoare turceşti şi armeneşti, sculptură mică din India şi Indochina, vase japoneze lucrate în tehnica « cloisonné », « netzuki-uri », mobilier european din sec. XVI—XIX, icoane şi altele.
Purtînd amprenta unuia dintre valoroşii cercetători ai culturii populare româneşti, *Colecţia de artă comparată Alexandra şi Barbu Slătineanu* reuneşte piese care definesc stilistica artei populare şi feudale româneşti în dialog cu zonele de cultură cu care vin în contact. În colecţie se află, într-o suită de picturi şi grafică, un desen de Van Gogh, semnătură unică în muzeele noastre.
În *colecţia Serafina şi Gheorghe Răut* se distinge o valoroasă selecţie din opera lui Pallady, prezentare amplă a unui artist de referinţă pentru generaţia de pictori români din perioada interbelică.

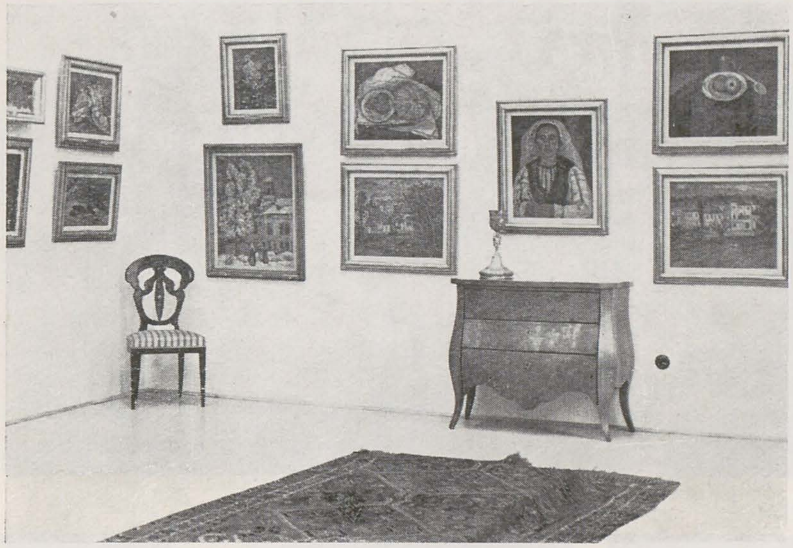
Colecția Iosif Iser, urmărind să reconstituie ambianța în care a trăit și creat artistul, găzduiește, pe lîngă un bogat fond de lucrări originale de pictură și grafică, și o serie de obiecte cu caracter memorial, care au făcut parte din inventarul de atelier al pictorului, documente legate de activitatea sa, precum și piese de mobilier și artă decorativă orientală și europeană.
În *Colecția de artă orientală Marcu Beza* sînt adunate mărturii ale relațiilor românilor cu popoarele din Balcani și Orientul apropiat.
Sînt expuse, între altele, lucrări de artă arabă, la care se adaugă mărturii documentare ce reconstituie convingător realități sociale pe care colecționarul le-a cunoscut.
Colecția scriitorului Victor Eftimiu prezintă o selecție de pictură și sculptură românească cuprinzînd operele unor reprezentanți de prestigiu ai artei noastre din secolele XIX — XX.
Alături de maeștri ai artei românești de care îl legau relații de prietenie, Pallady, Dărăscu, Magdalena Rădulescu, Gheorghe Anghel, Milița Petrașcu, Victor Eftimiu a colecționat covoare orientale, ceramică și mobilier.
O altă reprezentare monografică în cadrul Muzeului Colecțiilor de artă este cea consacrată pictorului *Alexandru Phoebus*.
Colecția cuprinde lucrări de pictură, guașă, acuarelă și desen, ilustrînd peisaje sau portrete din Transilvania sau București, așa cum le-a văzut de-a lungul întregii sale vieți.
Colecția profesorului Garabet Avachian prezintă vizitatorilor un patrimoniu bogat și divers, cuprinzînd lucrări de artă românească din care menționăm pînze semnate de Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Nicolae Dărăscu, Gheorghe Petrașcu și Theodor Pallady.
Colecția mai atrage atenția printr-un mare număr de icoane pe sticlă din centre ca Nicula, Făgăraș, Sebeș-Alba, Schei, prin podoabe și covoare tipice pentru Orientul mijlociu și apropiat.
Pe simezele noii instituții își găsește un loc fericit și patrimoniul celei mai vechi colecții muzeale bucureștene, *Colecția Simu*.
Colecția cuprinde aproape un secol de artă românească, începînd cu opere realizate la mijlocul secolului al XIX-lea, îndeosebi portrete semnate de Rosenthal, Lecca, Sava Henția, generația ce urmează acestora este prezentată prin unele pînze ce atestă o diversificare a gamei tematice și o îmbogățire a mijloacelor de expresie.
Lucrările lui Ștefan Popescu, Gheorghe Petrașcu, Camil Ressu, Iosif Iser, Marius Bunescu, Lucian Grigorescu și alții, sintetizează cîteva din direcțiile artistice ale perioadei interbelice, una dintre cele mai fecunde pentru plastica românească.
Arta europeană este reprezentată printr-un important număr de lucrări din secolele XIX—XX aparținînd școlilor franceză, germană, flamandă, olandeză, italiană, austriacă ș.a.

ALEXANDRU CEBUC

Colecția Elena și Anastase Simu

Anastase Simu (1854—1935), om politic. Dorind să fie util culturii noastre și-a propus să realizeze o colecție reprezentativă pentru arta contemporană europeană, cu precădere cea franceză, la care să adauge operele mai importante ale plasticii românești.
Anastase Simu face numeroase achiziții, încă din 1878, la Toulouse, Muntele Athos, Veneția, Milano, Florența, Paris, Nürnberg. În anul 1904 sculptura va începe să prevaleze în preferințele sale, adăugînd colecției mu-

ANTOINE BOURDELLE: 1. Elena Simu; 2. Anastase Simu; 3. Ansamblu; 4. DOMENICO JOLLO: Ștrengar napolitan; 5. KIMON LOGHI: Portret; 6. FRITZ STORCK: Clovnul

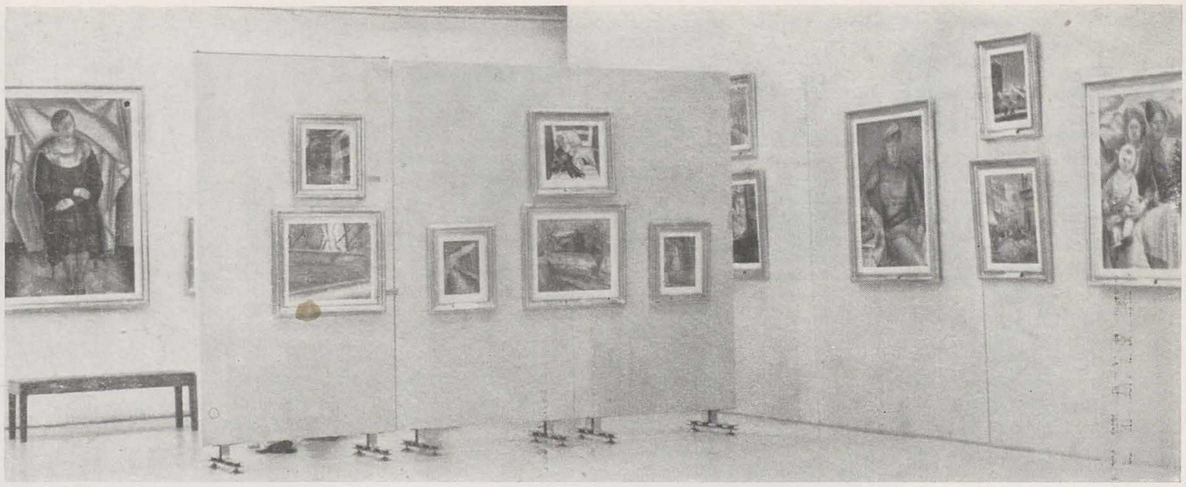


laje după capodoperele sculpturii antice grecești și Renașterii italiene.
În anii 1907—1910 a construit un local special pentru muzeu. După înființarea muzeului (1910) a achiziționat cîteva lucrări semnate de Eugène Delacroix, Diaz de la Pena, Jean François Raffaelli, Theodore Rousseau, Antoine Bourdelle.
Arta românească este ilustrată prin importante lucrări de N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian, D. Paciurea, C. Brâncuși.
Încununarea preocupărilor de o viață s-a produs la 17 noiembrie 1927, cînd și-a dăruit muzeul cu întreg inventarul artistic națiunii române. După moarte Anastase Simu își lasă toată averea statului.
Muzeul Elena și Anastase Simu a rămas, între cele două războaie, principala instituție muzeistică de artă din București, împlinind un rol cultural foarte important.

Colecția profesor Garabet Avachian

Garabet Avachian (1907—1967), profesor de vioară la conservatorul « Ciprian Porumbescu » din București. Colecție formată între anii 1950—1967, avînd ca fond principal pictura românească, cu precădere lucrări de Th. Pallady, Lucian Grigorescu, Dumitru Ghiață și Al. Ciucurencu. Mai cuprinde lucrări de Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Camil Ressu, A. Baltazar, Iosif Iser ș. a. și, de asemenea, icoane pe sticlă și pe lemn, covoare orientale, vase persane, sculptură mică și plastică decorativă extrem-orientală, cristale de Boemia, vase din cositor gravate etc. Donația cuprinde circa 2000 de titluri.

1. Picturi de DUMITRU GHIAȚĂ; 2. Ansamblu cu picturi de TH. PALLADY; 3. Cîinele Fo (artă extrem-orientală) 4. Ansamblu; 5. Vase din cositor

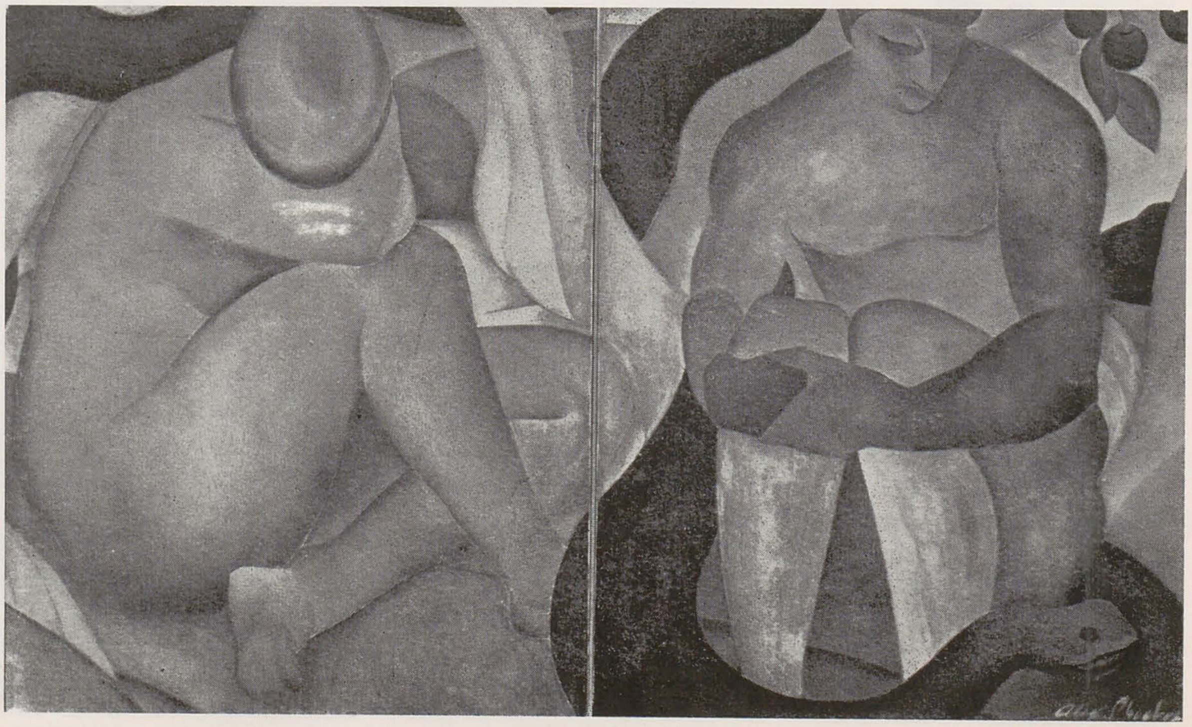


Colecția memorială Alexandru Phoebus

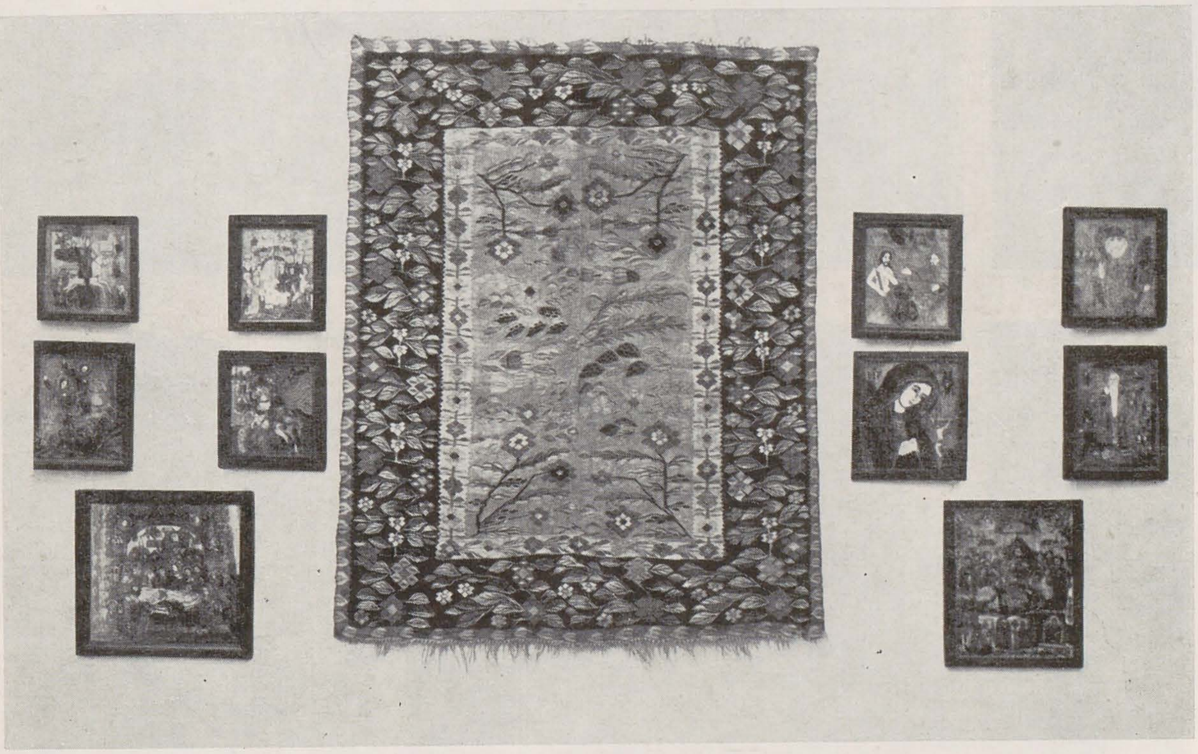
Alexandru Phoebus (1899—1954), a studiat pictura în cadrul Școlii de arte frumoase din București, fiind mai apoi unul din membrii fondatori ai Academiei libere de pictură. În 1931 este membru fondator al « Grupului Nostru » (Al. Phoebus, Mac Constantinescu, C. Baraschi, T. Soroceanu, Hr. Avakian, Șt. Constantinescu, D. Băjenaru, P. Miracovici, Alex. Moscu), participînd cu numeroase lucrări la expozițiile lui.
În 1948 participă la expoziția « Flacăra », organizează o expoziție personală la sala Dalles cu 26 lucrări și expune la prima Expoziție anuală de stat. În iunie 1958 Sfatul Popular al Capitalei i-a organizat o expoziție cu caracter retrospectiv.
În 1967 Comitetul de stat pentru cultură și artă îi organizează la sala Dalles o altă retrospectivă. În 1971 lucrările pictorului sînt lăsate în custodie statului de către familia artistului.
În august 1978 colecția memorială Alexandru Phoebus este deschisă publicului, fiindu-i rezervat un spațiu corespunzător la Muzeul Colecțiilor de artă.
Colecția cuprinzînd lucrări în ulei, guașă, acuarelă, pastel și desene, oferă o viziune de ansamblu asupra creației artistului.

Colecția academician profesor George Oprescu

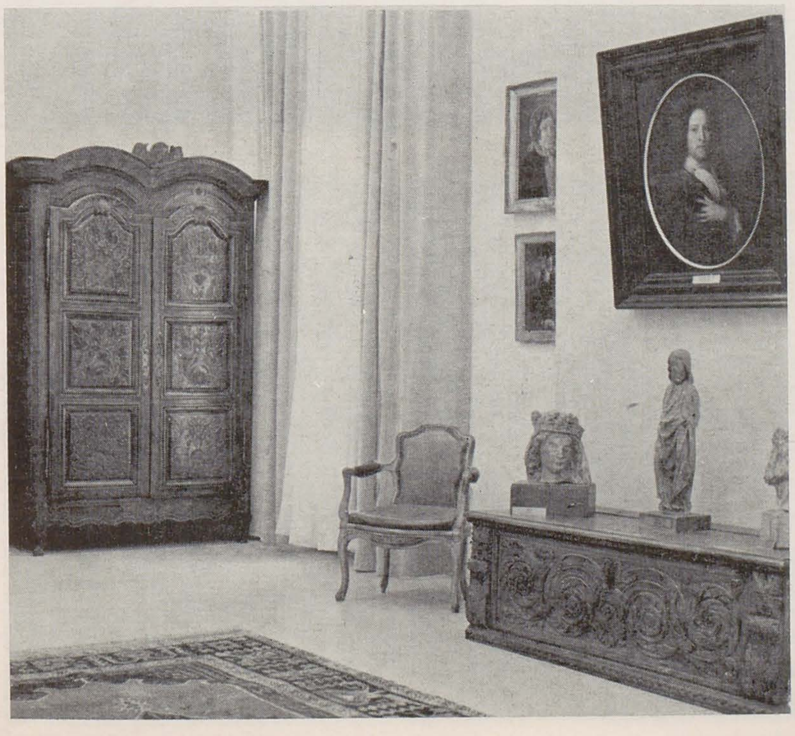
George Oprescu (1881—1969), profesor de istoria artei la Universitatea din București, director al Muzeului Toma Stelian, membru corespondent al Academiei Române (1938) și membru al Academiei R.P.R. din 1948. Fondator și director al Institutului de istoria artei (1949—1969).
Bogată colecție de stampe, desene și gravuri constituită prin achiziții în țară și străinătate (aproape toate gravurile lui Piranesi în prim tiraj, peste 1 000 de stampe japoneze, o « balerină » de Degas, portretul surorii lui Picasso de Picasso, cîteva gravuri de Rembrandt, xilogravuri de Dürer, de asemenea desene și gravuri de artiști



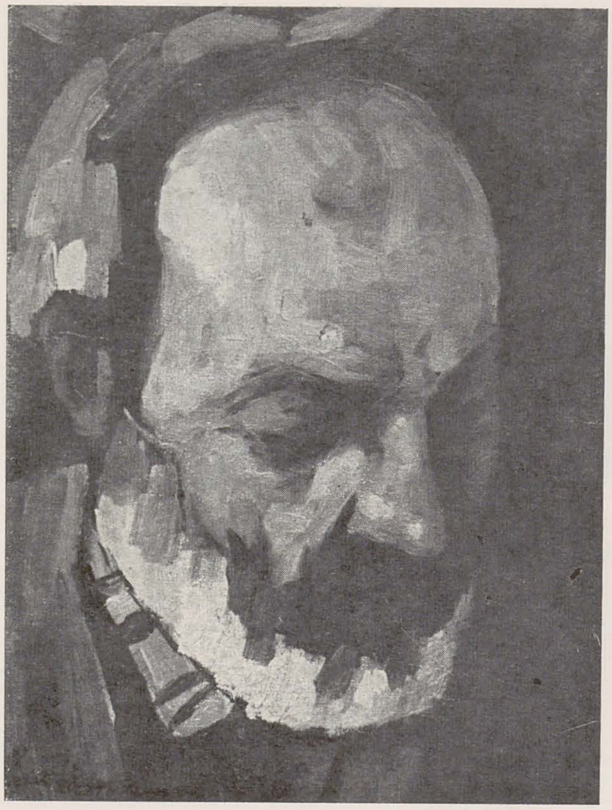
ALEXANDRU PHOEBUS: 1. Autoportret, triptic, fragment; 2. Ansamblu; 3. Fiul artistului; 4. Peisaj din București; 5. Adam și Eva, diptic



români ca Grigorescu, Steriadi, C. Ressu, Șt. Popescu ș.a.).
Arta populară românească este și ea bogat reprezentată prin piese de ceramică și icoane pe sticlă din Transilvania sec. XVIII—XIX, scoarțe oltenești, muntenești și moldovenești sec. XVIII—XIX și numeroase obiecte de uz casnic, sfîrșitul secolului al XIX-lea.
Dintre lucrările de pictură aparținînd artiștilor români, prezenți în expunere remarcăm: « Portret de femeie » și « Cerșetor breton » de Grigorescu, « Femeie în costum de epocă » de Andreescu, « Peisaj în luncă » de Luchian, peisaje din Cassis și Balcic de J.Al. Steriadi, « Natură moartă cu ceas și cîrciumărese » de Dărăscu, « Femeie în albastru », « Casă la Bălcești » de Th. Pallady, « Veneția » de Gh. Petrașcu, « Tîrg » de D. Ghiață, împreună cu picturile lui Iosif Iser, Eustațiu Stoenescu, Al. Ciucurencu, I. Țuculescu, M. H. Maxy și sculpturi de Brâncuși, Milița Petrașcu, Ion Jalea ș.a. În ansamblu, colecția constituie o semnificativă panoramă a artei românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea.
Pictura europeană este prezentă prin « Jucătorii de popice » de David Teniers cel tînăr, « Călugări în fața focului » de Alessandro, « Lupta lui Tezeu cu centaurul » de Th. Gericault, portret de femeie de G. Courbet ș.a. Din domeniul artelor decorative cităm: ceramica persană de Raghez, sec. XII — XIII și XV — XVIII, plastica khmeră, sec. XVII, arta chineză din epocile T'Ang, sec. VII — X, Sung, sec. X — XIII, Ming, sec. XIV—XVII, piesele de mobilier flamand, sec. XVI, ceramica spaniolă și italiană, sec. XVI—XVIII, ceramica franceză, sec. XVIII și covoarele orientale, sec. XVI—XIX.
Între anii 1932—1942 colecționarul a donat numeroase lucrări Muzeului Toma Stelian, îndemnînd și pe alți colecționari să-i urmeze exemplul. Dorind ca de bogăția și valoarea colecției sale să se bucure cît mai mulți amatori, G. Oprescu a pus-o prin anul 1940 la îndemîna specialiștilor și studenților săi de la Facultatea de litere. Din 1948 ea este deschisă pentru public o dată pe săptămînă. Colecționarul face donații succesive Academiei R.S.R. în anii 1962, 1965 și 1969.

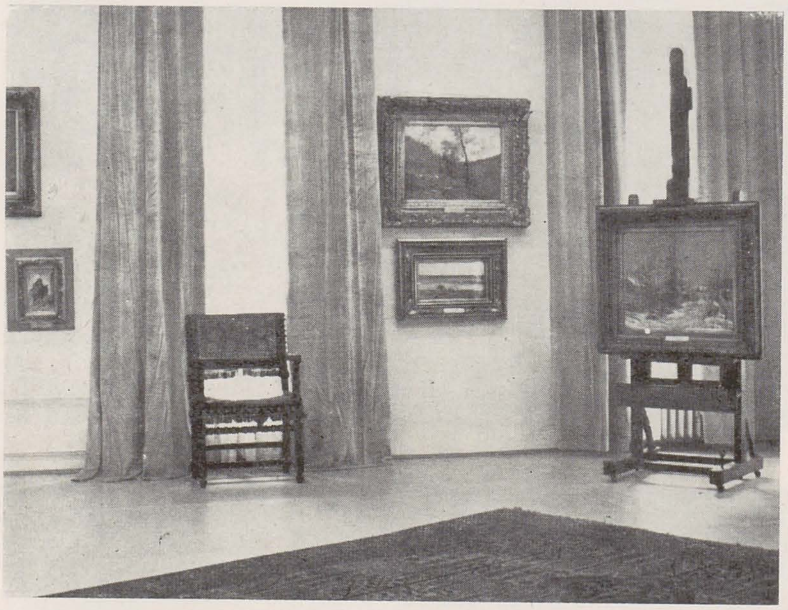


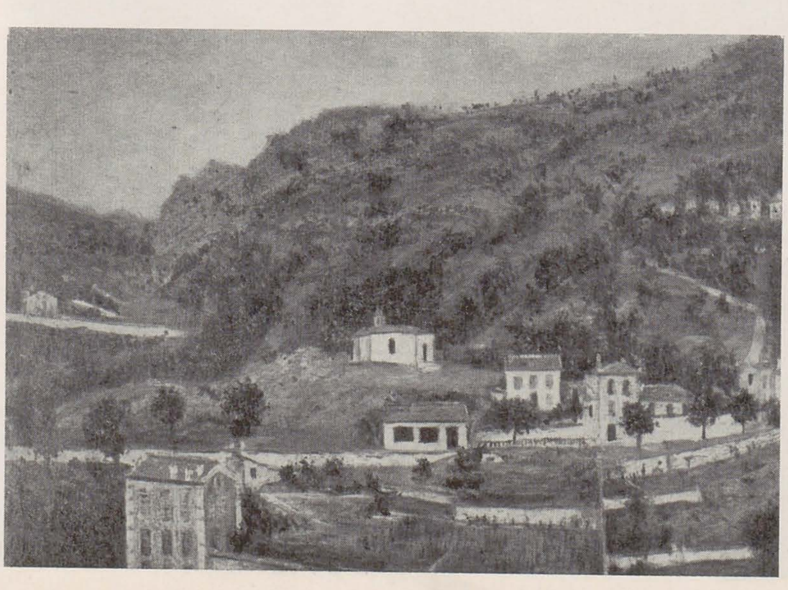
1. Ansamblu; 2. CELINE EMILIAN: Fata cu cercul; 3. Ansamblu; 4. Ansamblu; 5. Ansamblu 6. MILIȚA PETRAȘCU: George Oprescu



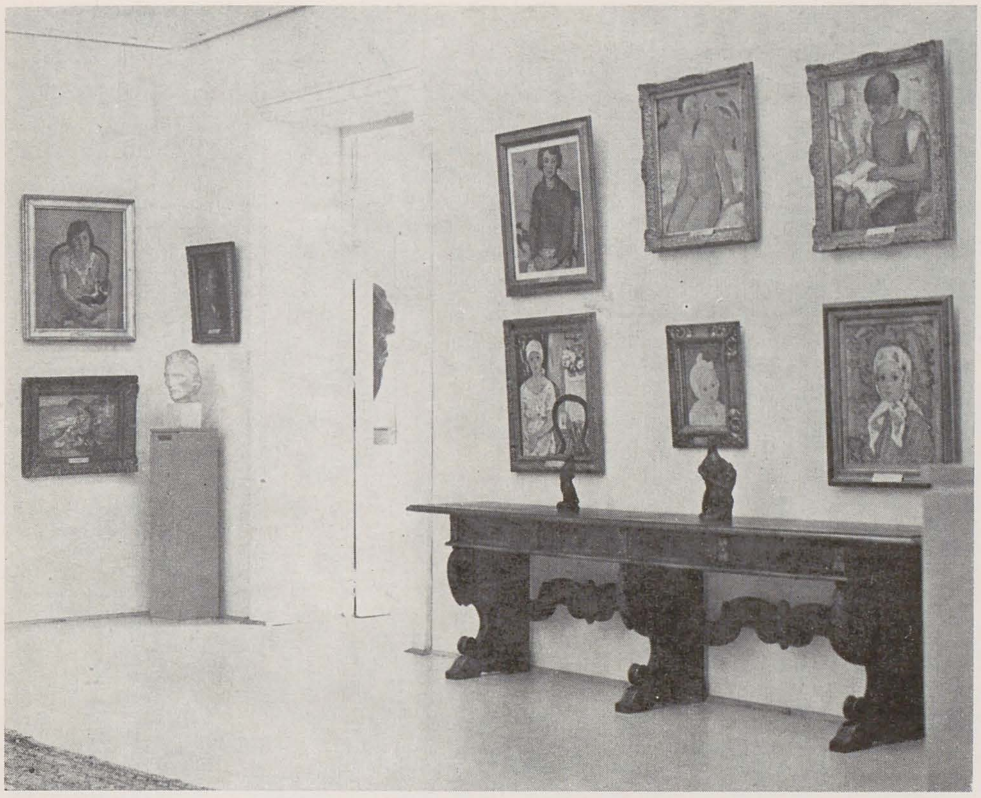
Colecția Krikor H. Zambaccian

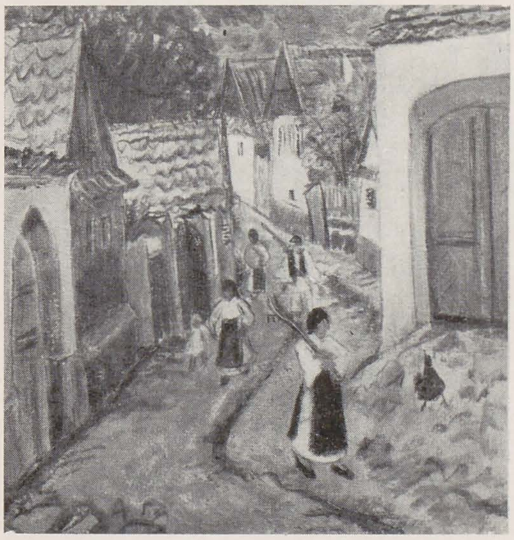
Krikor H. Zambaccian (1889—1962), om de afaceri, critic de artă, academician. Colecția este constituită prin achiziții succesive, sub îndemnul unor artiști care au avut rol de sfătuitor (I. Theodorescu-Sion, O. Han, Gh. Petrașcu). Ea cuprinde o foarte valoroasă selecție de artă românească, cu multe lucrări reprezentative de N. Grigorescu (« Intrarea în pădurea de la Fontainebleau »), Ion Andreescu (« Iarna la Barbizon »), Șt. Luchian (« Lăutul », « Scară cu flori », « Tufănele în ulcică » etc.), Gh. Petrașcu, Th. Pallady, Fr. Șirato.
După 1933 Zambaccian își va îmbogăți colecția și cu lucrări ale artiștilor francezi îndrăgiți, Delacroix, Courbet, Corot, Pissarro, Renoir, Sisley, Bonnard, Marquet, Matisse, Derain, Utrillo, achiziționate fie de la artiști fie de la mari galerii de artă. Începînd din 1942 colecția era organizată, fiind vizitabilă o zi pe săptămînă. În martie 1947, Zambaccian spunea în discursul rostit la inaugurarea muzeului ce-i purta numele: « Am dăruit poporului colecția mea de artă deoarece și talentele pe care le-am întrunit sînt ale poporului, ele fac mîndria lui, altfel aș fi trădat și poporul și artiștii cărora le-am cules rodul ». În 1962 a intrat în patrimoniul statului și colecția de artă străină.

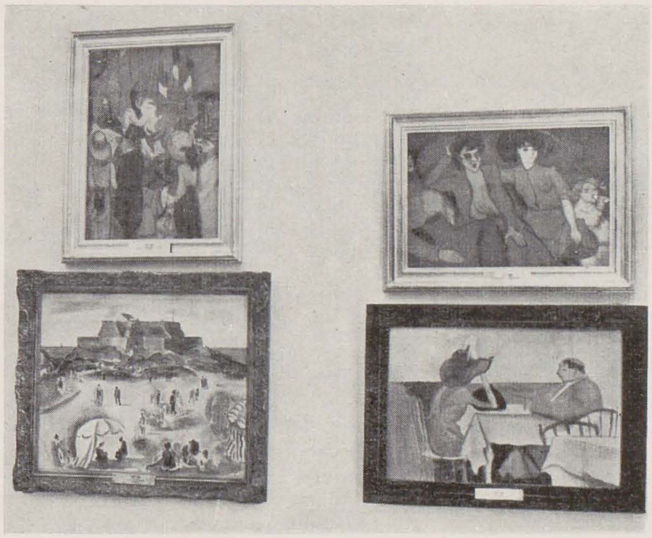


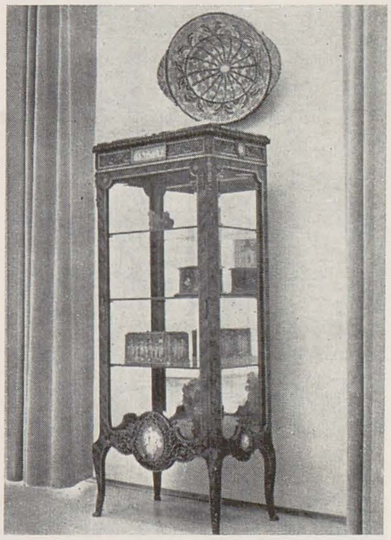


1. ȘTEFAN LUCHIAN: *Moș Nicolae*; 2. ION ANDREESCU: *Iarna la Barbizon*; 3. *Ansamblu*; 4. DIMITRIE PACIUREA: *Portret de femeie*; 5. MAURICE UTRILLO: *Peisaj din Auvergne*; 6. MASSIMO CAMPIGLI: *Figuri din Argeș*; 7. *Ansamblu cu picturi de* TONITZA, 8. ȘTEFAN LUCHIAN: *Portret de copil*









Colecția Weinberg

Mișu Weinberg (1907—1974), licențiat în drept. Colecția a fost constituită între anii 1935—1947. Din anul 1947 ea devine colecție particulară de utilitate publică. Cuprinde în principal lucrări de Iosif Iser, între colecționar și pictor existînd o strînsă prietenie. În colecție se află peste 120 tablouri și guașe de Iser, care ilustrează în mod reprezentativ toate etapele de creație ale artistului. Alte lucrări aparțin lui Gh. Petrașcu, Th. Pallady, Al. Ciucurencu, artiști cu care colecționarul a fost deasemeni prieten.

1. MICAELA ELEUTHERIADE: Stradă la Rășinari; 2. Ansamblu cu picturi de ISER; 3. Ansamblu cu vitrină; 4. TH. PALLADY: Autoportret; 5. AL. ȚIPOIA: Peisaj urban

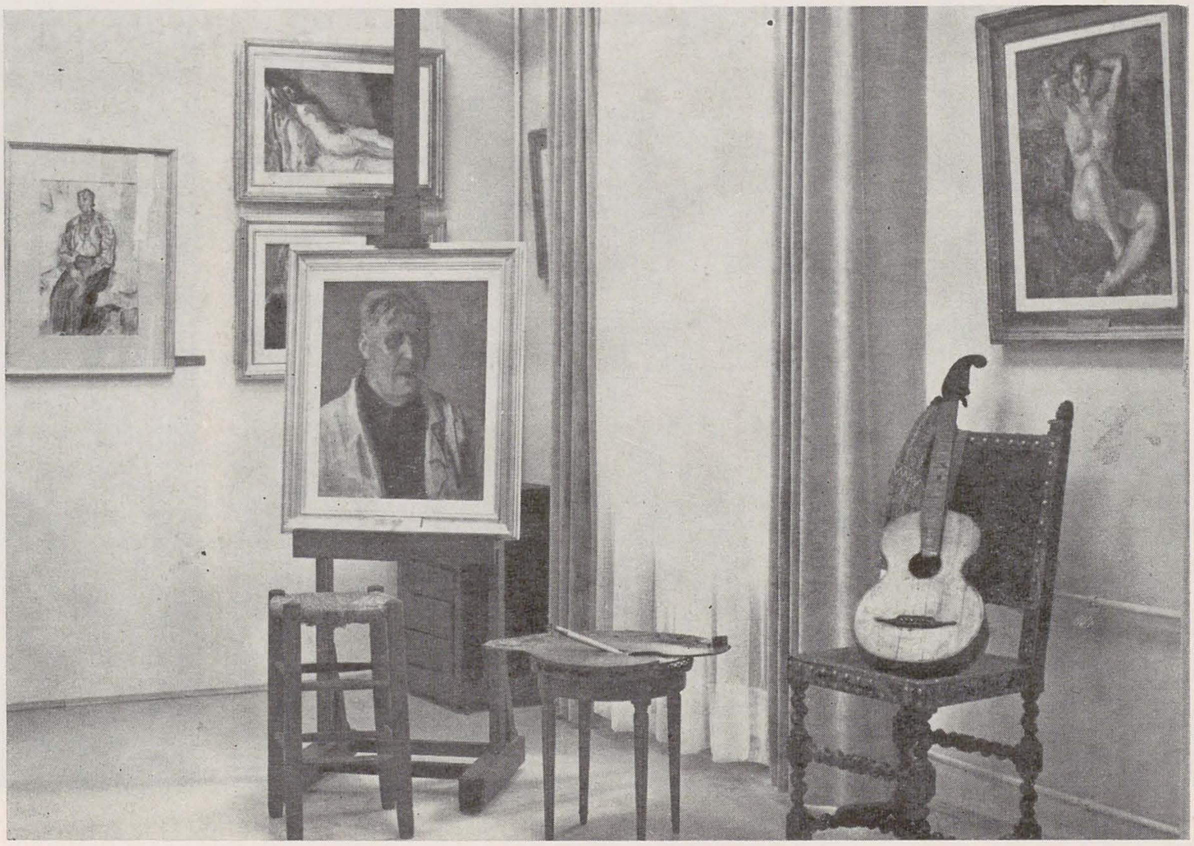
Colecția memorială Iosif Iser

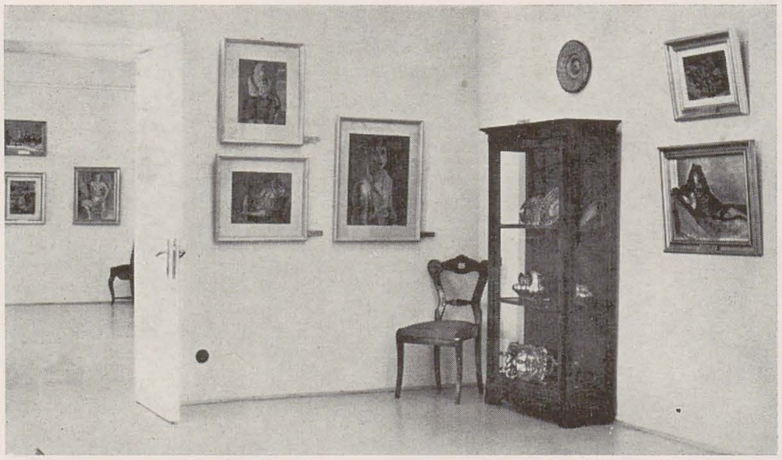
Iosif Iser (1881–1958), pictor și grafician.

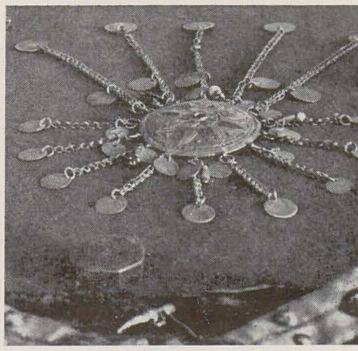
Anii care s-au scurs de la moartea artistului ne dau posibilitatea ca privind retrospectiv valoroasa creație a lui Iser (circa 3 000 de tablouri în ulei și guașe și circa 15 000 de lucrări de grafică), să-l socotim ca fiind una din figurile reprezentative ale picturii românești moderne.

Colecția memorială Iosif Iser a luat ființă în anul 1959 — după moartea artistului — devenind accesibilă publicului în 1971, în urma donației făcute de soția artistului, Desirée Iser-Sterian.

1. Ansamblu; 2. Platouri decorative; 3. Ansamblu; 4. IOSIF ISER: Balerină; 5. Peisaj din Dobrogea; 6. Bazar oriental



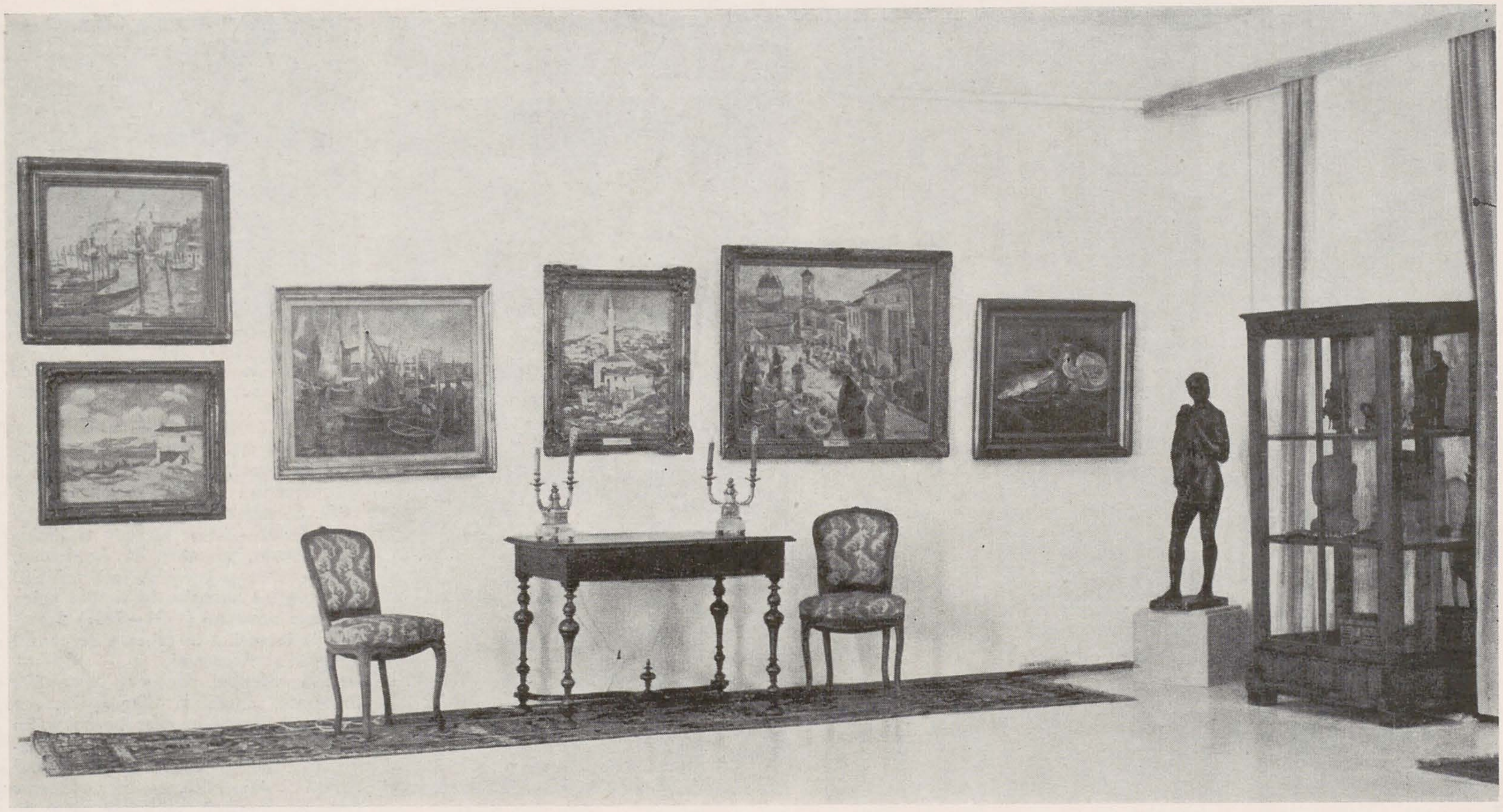




Colecția de artă orientală Marcu Beza și soții Hortensia și Vasile G. Beza

Donație a soților Hortensia și Vasile George Beza (1891–1978), colecția a fost deschisă pentru public în anul 1972. Ea este realizată de către Marcu Beza (1882–1949), scriitor și diplomat român, membru al Academiei, care a avut prilejul să facă achiziții din orientul apropiat în timpul celor aproape nouă ani (1931–1939) petrecuți la Ierusalim în calitate de consul general al României.
Arhiva colecției conservă peste 600 fotografii, clișee și diapozitive, ce păstrează imaginile descoperirilor lui Marcu Beza, care a străbătut în peregrinările sale sud-estul Europei, nordul Africii și Asia Mică.
Colecția cuprinde valoroase piese de orfevrărie, costume și piese de costum, covoare de Bukhara, sec. XVIII, covoare persane Saruk, sec. XX, covoare persane Sineh, sec. XIX, harșale arabe – Damasc, sec. XIX, miniaturi persane pe fildeș, sec. XIX, obiecte de podoabă orientale și balcanice, sec. XVIII.
Ambianța orientală a colecției este marcată prin prezentarea unui interior arab din secolul al XVIII-lea.

1. Anonim persan sec. XVIII: Scenă de petrecere, miniatură pe fildeș; 2. RODICA MANIU: Marcu Beza în costum oriental; 3. Bijuterie, metal; 4. Ansamblu; 5. Interior oriental; 6. Vas persan sec. XVIII, alamă gravată



Colecția academician Victor Eftimiu

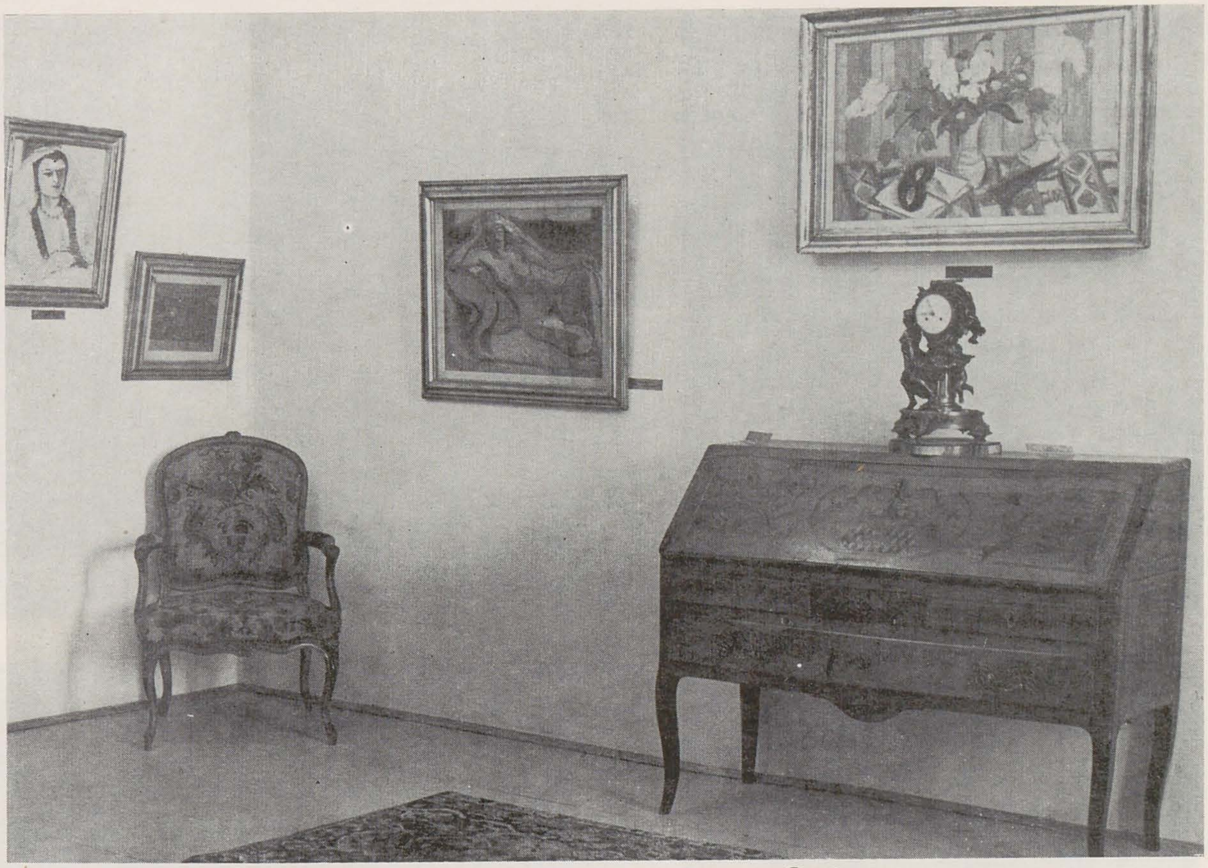
Victor Eftimiu (1889—1972), poet, prozator și dramaturg, director al Teatrului Național din București (1924), membru al Academiei R.S.R., căreia îi donează colecția în 1972. Colecția de pictură românească cuprinde lucrări de I. Theodorescu-Sion, C. Ressu, I. Iser, N. Tonitza («Portret de fată», «Tors» etc.), J. Al. Steriadi, Fr. Șirato («Lacul Techirghiol»), Th. Pallady («Natură moartă cu ochelari», «Natură moartă cu rochie», «Natură moartă cu cordon», «Casă de la Bucium»), N. Dărăscu (16 pînze, printre care «Veneția», «Bărci pe mare», «Femeie cu mască», «Bărci», «Geamia», «Piața», «Natură moartă»), Magdalena Rădulescu (10 lucrări, «La tîrg», «Dansatoare», «Femeie cu voal» ș.a.).
Sculptura este reprezentată prin lucrări de D. Paciurea, C. Medrea, Gh. Anghel, Milița Petrașcu. Alături de tablouri și sculpturi mai sînt expuse porțelanuri de Sèvres, de Saxa și din atelierele italiene din secolele XVII—XVIII, piese de mobilier Louis XV, covoare.

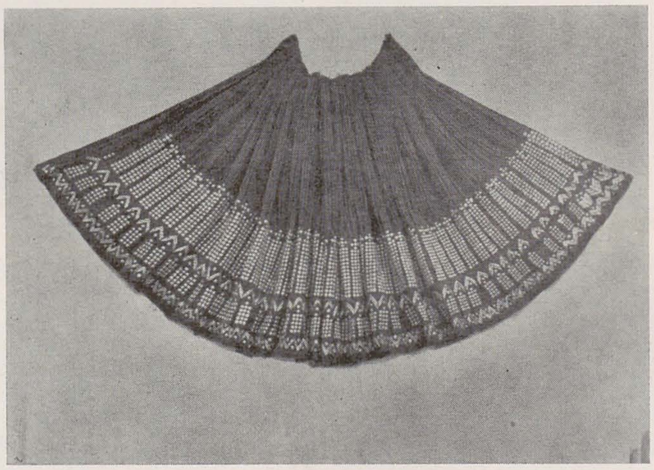
1. Ansamblu cu picturi de N. DĂRĂSCU; 2. TACHE PAPATRIANDAFIL: Turcoaice; 3. GHEORGHE ANGHEL: Victor Eftimiu; 4. MAGDALENA RĂDULESCU: În piață; 5. MILIȚA PETRAȘCU: Agepsina Macri Eftimiu în «Antigona»

Colecția Serafina și Gheorghe Răut

Gheorghe Răut (1890), Facultatea de drept, amator de artă, prieten cu pictorii Th. Pallady și J. A. Steriadi. Donația este deschisă publicului din anul 1971. O treime din spațiul colecției este rezervat operei lui Th.Pallady.
În colecție mai figurează, printre altele, lucrări aparținînd școlii de pictură franceze din sec. XVII—XVIII, școlii italiene din sec. XVII—XVIII, școlii spaniole din sec. XVI—XVII. Colecția mai cuprinde artă antică, artă persană, khmeră, aztecă, chineză și indochineză din sec. XVI—XVIII.
De asemenea întîlnim orfevrărie din sec. XVI—XVIII, piese de mobilier francez din sec. XVI—XVIII și de mobilier spaniol din sec. XVII.

1. Ansamblu; 2. Ansamblu; 3. J.E.VUILLARD: Natură moartă; 4. J.B. COROT: Femeie în negru





Colecția de artă comparată Alexandra și Barbu Slătineanu

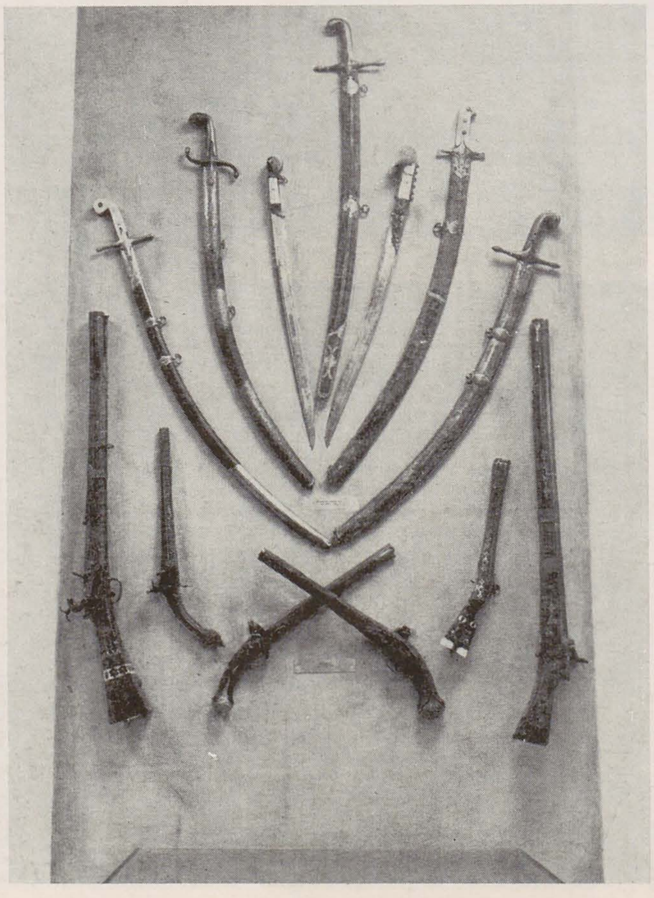
Alexandra Slătineanu (n.1895), Barbu Slătineanu (1895—1959), absolvent al Școlii naționale de poduri și șosele. Colecția a fost deschisă publicului în 1948 și reprezintă munca a două generații de colecționari (dr. Alexandru Slătineanu cu soția sa Irina și fiul lor Barbu Slătineanu cu soția acestuia). Amator de artă, dr. Alexandru Slătineanu a avut ca sfătuitor pe dr. Cantacuzino, mare colecționar de stampe, cu care a legat o strînsă prietenie încă din timpul studiilor sale la Paris.

Domeniul predilect al colecționarului este ceramica românească. Rod al acestei pasiuni sînt și cărțile « Ceramica românească », premiată de Academia română în 1939 și « Ceramica feudală românească » (1958).

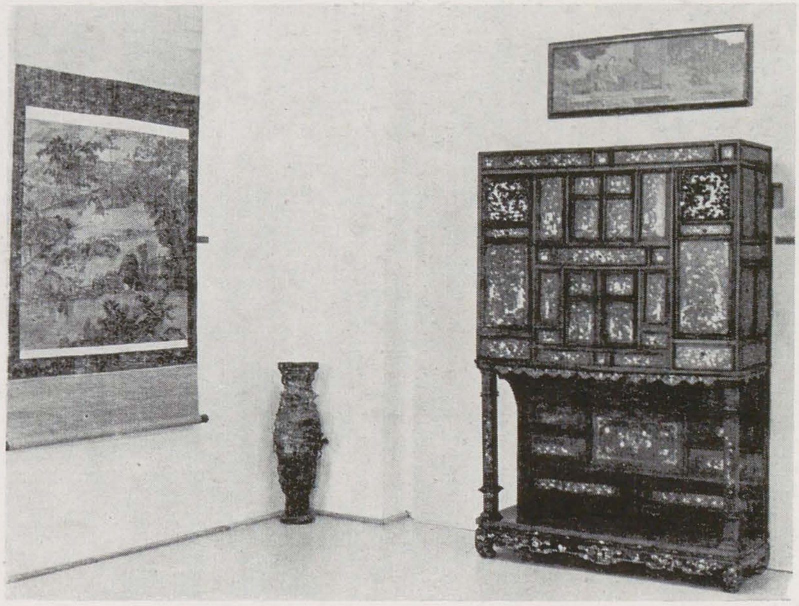
Au fost cedate (după moartea lui Barbu Slătineanu) Comisiei monumentelor istorice din R.S.R. peste 7 000 de fișe documentare conținînd cca 20 000 de informații privind monumentele istorice din țară.

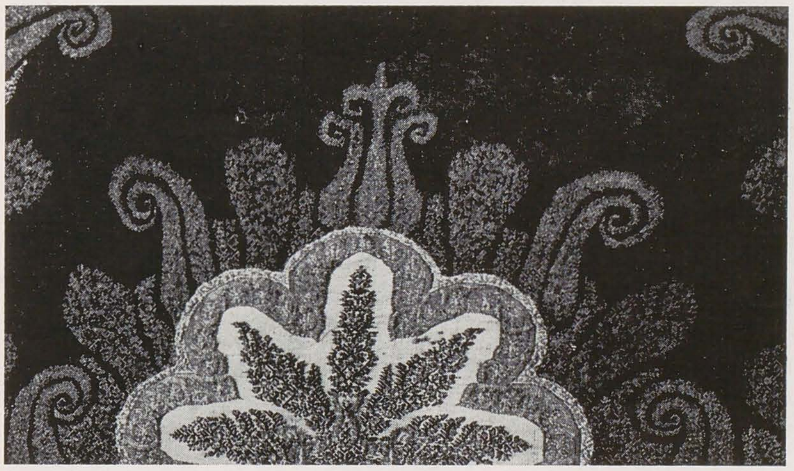
Alexandra Slătineanu îmbogățește colecția achiziționînd numeroase țesături populare, piese de ceramică, icoane pe lemn și sticlă, picturi.

O importanță deosebită prezintă și operele de artă plastică cultă printre care amintim desenul lui Vincent Van Gogh « Culegătoare de morcovi », singura lucrare a artistului aflată în țară, precum și picturi semnate de Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Dumitru Ghiață, Iosif Iser, Adam Bălțatu.



1. ADAM BĂLȚATU: *Portretul dr. Al. Slătineanu;* 2. *Birou Gallé;* 3. *Ansamblu;* 4. *Poale;* 5. *Piese de costum popular;* 6. *Panoplie cu arme*





Colecția frații Beatrice și Hrandt Avakian

Colecția cuprinde obiecte reprezentative de artă orientală cu o suită de fildeșuri, covoare de tip Ghiordez, covoare armenești din secolul al XVIII-lea, covoare « siebenbürger » din sec. al XVII-lea, bronzuri tibetane, indiene, chinezești, unele din sec. VIII-XII. De asemenea ea mai conține artă decorativă europeană prezentă prin piese de mobilier din secolele XVI–XIX, argintărie din secolul al XIX-lea (din Franța, Germania, Anglia, Rusia) și o bogată selecție de bijuterii din Boemia realizate în secolul al XIX-lea. Arta românească este reprezentată printr-o suită de icoane brâncovenești, picturi și lucrări de grafică semnate de Th. Pallady, J. Al. Steriadi, Gh. Petrașcu, L. Grigorescu, I. Iser, precum și o selecție de cca 70 de lucrări aparținînd pictorului Hrandt Avakian. Donată statului în anul 1971, este deschisă publicului în anul 1974.

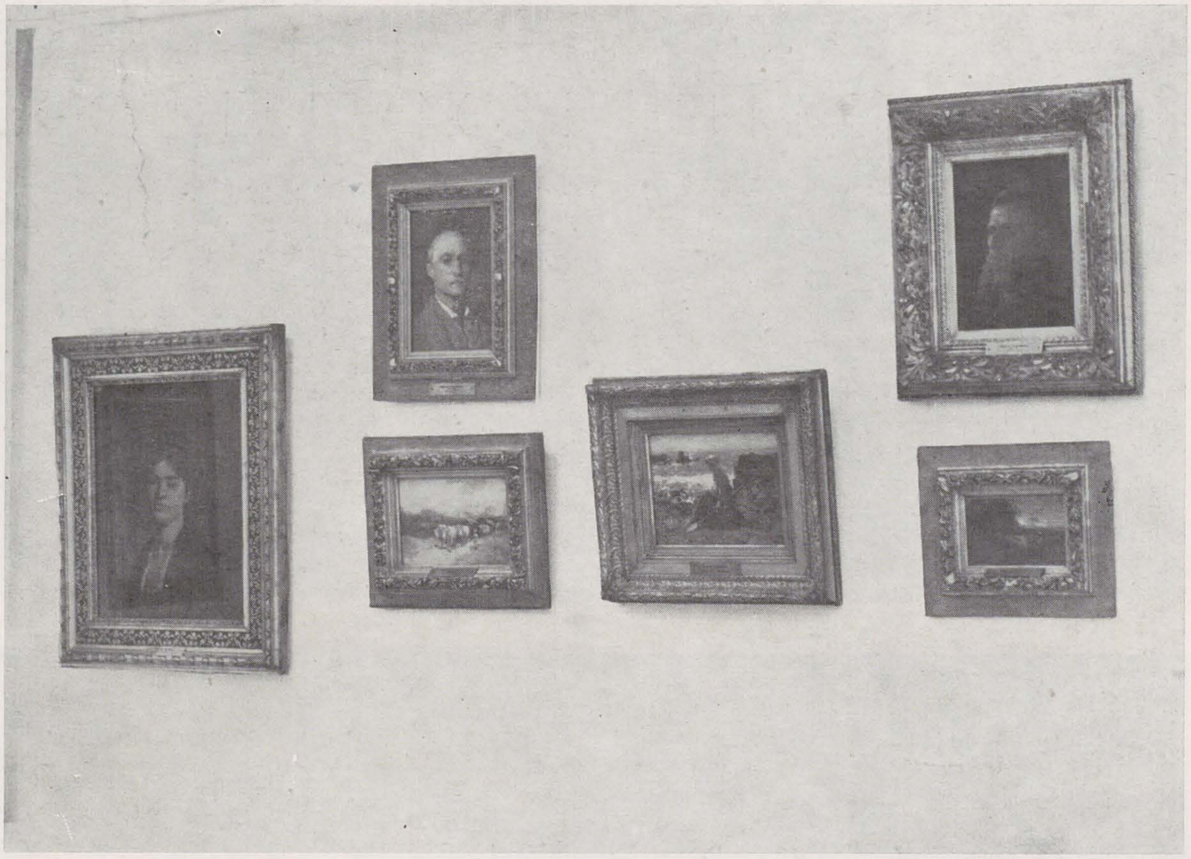
1. Ansamblu cu autoportretul lui HRANDT AVAKIAN; 2. Ansamblu; 3. Șal persan, detaliu; 4. Acoperitoare de șa, Persia sec. XIX; 5. Covor de rugăciune Shirvan, Armenia sec. XIX

Colecția Elena și dr. Iosif Dona

Iosif N. Dona (1857—1956) medic balneolog. Ca student și apoi ca tînăr medic a achiziționat 10 pînze de N. Grigorescu, pictorul său preferat. După 1915 este fascinat de culoarea lui Luchian. Vînzarea la licitație în 1925 a colecției Al. Bogdan-Pitești i-a permis să achiziționeze mai multe lucrări ale pictorului. Au urmat achiziții de lucrări de C. Ressu (« Marele nud »), Gh. Petrașcu (« Pe stradă la Balcic », « Paraclis domnesc », « Podul San Martin din Toledo », « Case la Toledo », « Tingirea de aramă », « Natură moartă cu oală » etc.), Th. Pallady (« Peisaj din St. Paul », « Peisaj din Franța », « Natură statică cu gălbenele » « Pod peste Sena », « Cheiul Senei », « Fazanul » ș.a.), N. Tonitza (« Fata pădurarului », « Natură statică cu mere », « Struguri și gutui », « Vas cu crizanteme albe », « Nud », « Balcic », « Nina » ș. a.), Fr. Șirato, Șt. Popescu, E. Stoenescu, P. Iorgulescu Yor, Al. Ciucurencu. Colecția Dona devine muzeu în anul 1950.

Prezentarea colecțiilor
NICOLAE DELAPORT

1. Ansamblu cu picturi de NICOLAE GRIGORESCU; 2. GH. ZUGRAVU: Sfîntul Nicolae de la Minilachia; 3. NICOLAE GRIGORESCU: Pescăriță la Granville; 4. Ansamblu cu picturi de ȘTEFAN LUCHIAN



1859

CATALOGUL EXPOZIŢIEI BRÂNCUŞI • BRUMMER GALLERY

În 1926, Constantin Brâncuși era un sculptor celebru, recunoscut în Franța, și mai ales în S.U.A. Colecționarul american John Quinn achiziționase între 1914 și 1923 un număr de 27 sculpturi de Brâncuși — dintre care două dăruite de artist.
Prima expoziție personală a lui Brâncuși a fost organizată la New York în 1914, de către marii fotografi Alfred Stieglitz și Edward Steichen, la galeria « Photo Secession ».
În 1921 Ezra Pound publicase în *The Little Review* primul studiu important asupra operei lui Brâncuși, ilustrat cu 24 reproduceri. Alte articole asupra sculptorului au apărut în revistele *The Transatlantic Review* (1924) și *This Quarter* (1925). În România, în 1924, un număr special al revistei de avangardă *Contimporanul* (înființată de Marcel Iancu și Ion Vinea) fusese dedicat lui Brâncuși.
Anul 1926 a marcat consacrarea internațională a lui Brâncuși. În luna ianuarie a acelui an s-au expus la « Memorial Exhibition of Representative Works » (The Art Center — New York) sculpturile sale din colecția John Quinn (acesta decedase în 1924).
Tot la începutul anului 1926 galeriile Wildenstein din New York organizaseră o expoziție cu nu prea multe lucrări ale artistului român. Aceasta era a doua sa expoziție personală, la care sculptorul a și participat în cadrul unei călătorii în S.U.A.
În același an (1926) Brâncuși s-a deplasat din nou la New York, în noiembrie, cu ocazia celei de a treia expoziții personale, de departe cea mai importantă, deschisă la Brummer Gallery. Cu acest prilej s-a tipărit și un frumos catalog ilustrat, care constituie o raritate bibliofilă.
Aflîndu-mă în posesia acestui catalog, ce mi-a fost dăruit de Brâncuși, am socotit de datoria mea să-l fac cunoscut unui cerc mai larg de specialiști în probleme de artă, publicîndu-i conținutul.
Cu titlu anecdotic menționez că, după unele surse, proprietarul galeriei Brummer ar fi fost originar din România, unii pretind din Moldova, alții din Ardeal. În orice caz, el vorbea românește. ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

Pe contrapagina copertei interioare este reprodus Oul—începutul lumii. Urmează apoi, ca introducere, o prezentare a lui Paul Morand, pe care o redau în traducere proprie (din limba engleză):

BRÂNCUŞI

DE PAUL MORAND

Atelierul unui sculptor, așa cum și-l închipuie publicul și cum este perpetuat pe ecrane de către acei păzitori ai stereotipului, regizorii de filme, este un *campo santo* plin cu statui dramatice de marmoră de Carrara, vinete și livide ca moartea, avînd ici și colo, pentru înviorare, divane, bibelouri, flecuștețe și amintiri de călătorie. Chiar Rodin, căruia îi plăcea atît de mult să i se spună că este o forță a naturii, a continuat această tradiție. Îmi aduc aminte, cum rătăceam, adesea, cînd eram copil, prin atelierul lui din rue de L'Université. Îmi reamintesc de unele dintre operele sale, cum ar fi *Porte de l'Enfer*, care erau făcute să uimească, și de o întreagă gloată de muncitori, doamne elegante și învățăcei mișunînd în jurul lui, la fel cum era înconjurat oricare din maeștrii Renașterii. În această privință Rodin era una cu Școala, cu Institutul. . .
Brâncuși, dimpotrivă, este un modern, un sculptor al zilei de mîine. Hai să-i vizităm atelierul. Atelier? Această carieră de piatră? Unde sînt marile subiecte declamatorii, abia așteptînd să fie așezate în vreun forum? Unde sînt luturile pitorești, « ceara pierdută »? Aici nimic altceva decît blocuri mari de piatră de construcție, grinzi, trunchiuri de copaci, bolovani și stînci și, ici și colo, izbucnirea de lumină a unui bronz lustruit. Una dintre aceste forme primitive se desprinde din rest, și înaintează masiv spre noi. Este Brâncuși. O barbă sură care amintește de aceea a lui Walt Whitman; ochii limpezi ai latinului și o privire de bunătate, curaj și siguranță — în felul acesta ne apare Brâncuși.
Brâncuși este un meșteșugar înnăscut. Nu vrea să știe de învățăcei, de ajutoare, de tăietori de piatră, lustruitori sau cioplitori. El le face singur pe toate. Materialele sale îi sînt întotdeauna credincioase. Le-a atacat din toate unghiurile, a practicat toate meseriile. Brâncuși, după cum știm, este un român de veche viță țărănească din acea frumoasă țară. Legenda spune că, îmboldit de demonul sculpturii, a mers pe jos drum lung pînă la Paris. Nici chiar Ecole des Beaux Arts n-a putut să îmblînzească această fire îndărătnică. Calm și fără teamă Brâncuși nu se abate de la lucru. Muncește fără maeștri sau discipoli, fără să-și facă reclamă, fără a se gudura pe lîngă criticii de artă. Libertatea fără margini a Parisului i-a îngăduit lui Brâncuși să rămînă cel mai puțin « parizian » dintre artiști și, ceea ce este într-adevăr și mai rar, cel mai puțin « parizian » dintre români. Publicul care-l cunoaște și-l iubește pe Brâncuși este acela care i-a descoperit și prețuit pe Rousseau Vameșul, pe Derain sau Matisse, cu mult înainte ca ei să fi devenit celebri. Brâncuși al nostru lucrează fără grabă. Doar prin aceasta, el nu este din zilele noastre. În perioada în care orișicine se năpustește spre extravaganțe el a înțeles că singurul lux adevărat este să nu te grăbești. El colaborează cu Timpul. Aplecarea sa înspre singurătate, conștiința sa, respectul pentru material, bucuria sa de a trăi și de a crea, răbdarea și temperamentul său pătimaș, violența sa nu sînt exprimate niciodată la suprafață, căci această suprafață este atît de dură și de lustruită, cît numai el poate s-o facă.
Brâncuși nu face niciodată lucruri repetate. Niciodată nu a tradus o temă dintr-un material într-altul fără motiv. Respectînd individualitatea materialului său, el transpune întotdeauna. Știe ceea ce atît de mulți ignoră: ceea ce a fost gîndit în lemn sau piatră, nu se poate executa, fără modificări, în bronz.
Brâncuși se afundă în viața primitivă, se mișcă în ea fără a-și pierde nimic din forța vitală, din puterea sa genetică sau din facultățile sale creatoare. Orice este aproape de Natură îl inspiră. Această masă cioplită de lemn, sugerînd, dintr-un anumit unghi, cîrligul de deasupra vetrei, este cocoșul. Într-adevăr, la cocoș, totul sugerează la *crémaillère* — umbra, creasta, ciocul. În el Brâncuși îmbină poezia cea mai modernă. Peștele lui lunecă la fel ca un meteor. Păsările lui cîntă și zboară în spațiu. Ciopliturile lui de lemn vorbesc de fericirea noii lor vieți. Socrate ne izbește ca un post de radio în emisie. Grația figurilor sale de femei ne farmecă precum o muzică gingașă. « la uitați-vă la această lucrare a lui Brâncuși: dacă ar fi fost dezgropată din niște ruine străvechi, am fi aclamat-o ca pe o minune », a observat cîndva Jacques Doucet vorbind de « Muza adormită », pe care Brâncuși a știut cum s-o așeze pe pămînt, după cum un cap stă pe pernă sau un ou de struț, în nisip. Să luăm cele mai abstracte lucrări ale lui Brâncuși — sau mai curînd pe cele mai realiste, căci el pretinde că « nu forma exterioară este reală, ci esența lucrurilor. Pornind de la acest adevăr îi este cu neputință oricui să exprime ceva ce este esențialmente real doar imitînd forma sa exterioară ».
Aceste forme ovoide, acești cilindri lustruiți, această geometrie plastică încorporată în coloana sa fără sfîrșit, trebuie să le admirăm dîndu-le crezămînt, chiar dacă — astfel cum se întîmplă adesea cu mine — nu putem să le pricepem întru totul. Mîinile noastre au zăbovit prea îndelung pe patina bronzurilor Renașterii italiene, pe medalioanele din Siracusa, pe Koré din Acropole și pe obrajii lui Buda. A venit acum vremea să căutăm atingeri mai curate, plăceri mai complexe. Ne aflăm, împreună cu Brâncuși, la polul extrem al purității. Satisfacția pe care o încercăm în fața artei sale este de o calitate într-atît de imaterială încît, deși o datorăm simțurilor, îi închinăm spiritului mulțumire.

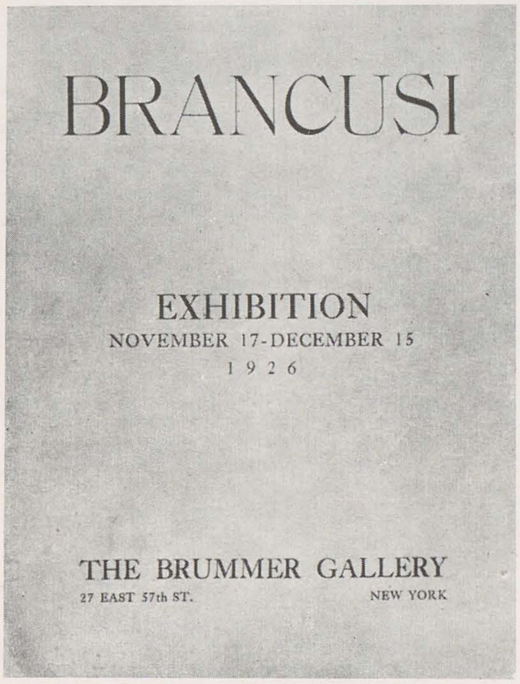
septembrie, 1926

Urmează șapte din aforismele (« propos ») foarte cunoscute ale lui Brâncuși precum și reproduceri după lucrările expuse.
După reproduceri urmează 7 pagini de poezie sau fragmente în proză despre Brâncuși în limbile engleză, franceză și germană.
Se redau în cele ce urmează traducerile lor, făcute toate de autorul acestui articol, cu excepția prozei poetice a lui Carl Sandburg, pentru care s-a reprodus traducerea făcută de A. E. Baconsky.

PASĂREA DE AUR A LUI BRÂNCUȘI

(din limba engleză)

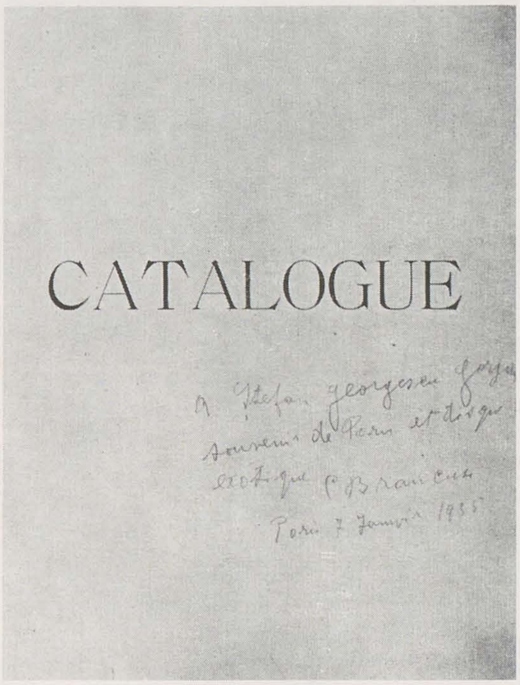
Jucăria
devenită arhetip estetic
Ca și cum
vreun Dumnezeu-țăran plin de răbdare
a tot frecat, și-a tot frecat
la Alfa și Omega
Formei
într-un bulz de metal.
O orientare dezgolită
fără aripi, fără pene
— ritmul fundamental
a retezat extremitățile
crestei și ghearei
din nucleul zborului.
Actul absolut
al artei
adaptat
sculpturii caste
— goală ca și fruntea lui Osiris —
Această conștiință a revelației
O curbă incandescentă
linsă de flăcări cromatice
în labirinturi de reflexe



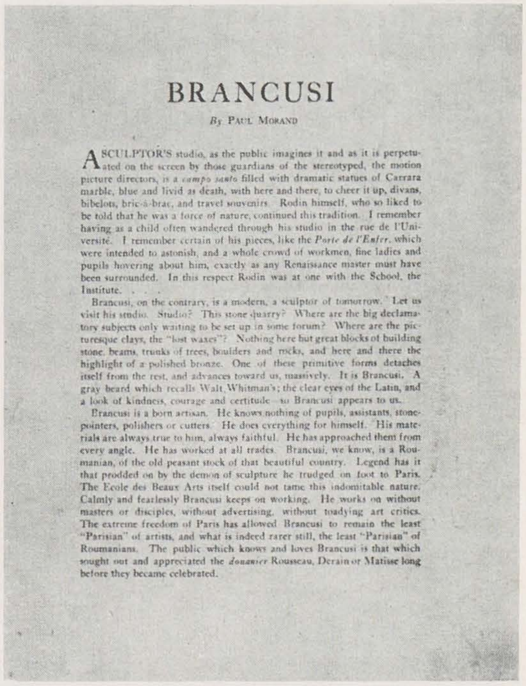
BRANCUSI

EXHIBITION
NOVEMBER 17-DECEMBER 15
1 9 2 6

THE BRUMMER GALLERY
27 EAST 57th ST. NEW YORK



CATALOGUE



BRANCUSI

By PAUL MORAND

A SCULPTOR'S studio, as the public imagines it and as it is perpetuated on the screen by those guardians of the stereotyped, the motion picture directors, is a *campo santo* filled with dramatic statues of Carrara marble, blue and livid as death, with here and there, to cheer it up, divans, bibelots, bric-à-brac, and travel souvenirs. Rodin himself, who so liked to be told that he was a force of nature, continued this tradition. I remember having as a child often wandered through his studio in the rue de l'Université. I remember certain of his pieces, like the *Porte de l'Enfer*, which were intended to astonish, and a whole crowd of workmen, fine ladies and pupils hovering about him, exactly as any Renaissance master must have been surrounded. In this respect Rodin was at one with the School, the Institute. . . .

Brancusi, on the contrary, is a modern, a sculptor of tomorrow. Let us visit his studio. Studio? This stone quarry? Where are the big declamatory subjects only waiting to be set up in some forum? Where are the picturesque clays, the "lost waxes"? Nothing here but great blocks of building stone, beams, trunks of trees, boulders and rocks, and here and there the highlight of a polished bronze. One of these primitive forms detaches itself from the rest, and advances toward us, massively. It is Brancusi. A gray beard which recalls Walt Whitman's; the clear eyes of the Latin, and a look of kindness, courage and certitude—so Brancusi appears to us.

Brancusi is a born artisan. He knows nothing of pupils, assistants, stonepointers, polishers or cutters. He does everything for himself. His materials are always true to him, always faithful. He has approached them from every angle. He has worked at all trades. Brancusi, we know, is a Roumanian, of the old peasant stock of that beautiful country. Legend has it that prodded on by the demon of sculpture he trudged on foot to Paris. The Ecole des Beaux Arts itself could not tame this indomitable nature. Calmly and fearlessly Brancusi keeps on working. He works on without masters or disciples, without advertising, without toadying art critics. The extreme freedom of Paris has allowed Brancusi to remain the least "Parisian" of artists, and what is indeed rarer still, the least "Parisian" of Roumanians. The public which knows and loves Brancusi is that which sought out and appreciated the *douanier* Rousseau, Derain or Matisse long before they became celebrated.

Acest gong
de] lustruite hipersimțuri
țipă din alămuri
cînd lumina agresivă
îi sună
înțelesul
Neprihănita
zămislire
a neauzitei păsări
se petrece
într-o fastuoasă reticență...

MINA LOY
The Dial

BRÂNCUȘI NĂZDRĂVANUL*

Brâncuși e un năzdrăvan*; el își economisește banii de tren și călătorește fără țintă; un năzdrăvan cu bagajele gata și fără nici un oraș; ei da, Brâncuși e un năzdrăvan; el înțelege păsările și craniile atît de bine; știe cum atîrnă părul în cocul și-n cozile de pe capul femeii; de-atîta vreme le știe încît știe de unde vin și unde se duc; el pătrunde tainele primilor, celor mai vechi creatori de forme. Să nu vorbim deocamdată cu gura prea slobodă despre Brâncuși căci abia a pornit; nici nu poate spune încă numele locurilor încotro se va duce cînd va avea vreme și va fi gata de drum; o, Brâncuși, tu care păstrezi la soare, în preajma ușii tale, scînduri de lemn tare, așteptînd ca lemnul tare să devină mai tare, pentru ca mîinile tale tari să-l modeleze, tu, Brâncuși, cu dălțile și ciocanele tale, cu păsările care devin conuri, craniile ce devin ouă — cît de adîncă e-n inima ta speranța că o dată și-o dată vei găsi un con, un ou, atît de tari, încît atunci cînd pămîntul se va preface în ceață, ultimul ce va dispare va fi un con, un ou.
Brâncuși, tu nu vei da un anunț în ziare scriindu-i lui Dumnezeu că e spre binele lui de va veni el la tine; nu vei deveni prea limbut împuindu-i urechile lui Dumnezeu cu rugăciuni; nu vei deveni impertinent și nici familiar ca și cum Dumnezeu ți-ar fi vecinul căruia nu odată i-ai numărat cămășile pe frînghia de rufe; tu vei vorbi-ntotdeauna cu îndoieli și abia auzit sau vei fi tăcut ca șoarecele-ntr-un pod de biserică la ceasul cînd se dezlănțuie orga revărsînd valuri oceanice pe stîncile însorite ale țărmului.
Dacă Domnul păstrează în ceruri cîte un colț pentru muritorii ce se luptă aprig cu viața, atunci va fi unul și pentru tine, unul fi-va desigur și pentru tine.

CARL SANDBURG
«Lespezi din Vestul ars de soare»

(traducere de A.E. BACONSKY)

(din limba franceză)
. . . Ia te uită, capul de femeie de aci este făcut tocmai de acest tînăr român. Cît este de expresiv ! Totuși acest ou de aramă de-abia-i cutat de un relief. Și materia, cît e de plăcută la pipăit, la privit ! Aici, netedă ca un sloi de gheață care se topește, aci, grăunțoasă, acolo, irizată, acolo mată; astfel sînt jocurile focului privegheate de un artist subtil. De ce oare nu iese acest obiect din niște săpături, s-ar minuna cu toții.

JACQUES DOUCET
Bulletin de la Vie Artistique

(din limba engleză)
Pentru Brâncuși, arta nu există în sine, De la începuturi și pînă la concepția sa modernă, arta a fost un apanaj al religiei. Artistul a fost fanaticul care știa cum să materializeze viziunile credinței. Cele mai mari capodopere ale trecutului sînt sincronizate cu perioadele de maximă exaltare religioasă. După ce a trecut exaltarea, a urmat întotdeauna decadența, și acea decadență a căzut invariabil în realism imitativ.

THE ARTS

În cazul ovoidului, eu înțeleg că Brâncuși meditează asupra formei pure eliberate de orice gravitație pămîntească; o formă la fel de liberă în propria ei viață, ca și forma geometrilor analiști; și măsura izbînzii sale în această experiență (neisprăvită și probabil cu neputință de isprăvit) este aceea că, din asemenea unghiuri cel puțin, ovoidul prinde viață și pare gata să se ridice în văzduh.

EZRA POUND
The Little Review

. . . Mie, Brâncuși îmi pare un artist tot atît de pur ca Bach sau Poussin. Și dacă sînt întrebat, cum de fapt și sînt, să spun care socotesc eu că sînt calitățile cele mai de preț ale lui Brâncuși, răspund: un simț uluitor de sigur al relațiilor și o foarte delicată simțire a calității.

CLIVE BELL
Vogue
8 ianuarie 1923

« Toate lucrurile sînt așezate acum la vedere și sînt frumoase. Te rog să-i spui lui Brâncuși cît sînt de încîntat de toate. Fiecare este mai frumos decît celelalte. . . Toate sînt lucruri frumoase. . . »

JOHN QUINN către H. P. Roché

. . . Este evident pentru unul care privește cu simpatie opera lui Brâncuși că, pentru el, sculptura este o formă fără găuri în ea. Masa este unificată și continuă; este dintr-o bucată; nu există brațe sau picioare, legate de trunchiul principal, dar neaparținîndu-i; fără draperii fîlfîitoare care nu țin fundamental de structura centrală; nimic care să fluture în aer și care să nu facă parte din masa centrală.

FORBES WATSON
New York World

Brâncuși este cinstit. Cred că oamenii care pricep esența cea mai pură a picturii, esența cea mai pură a sculpturii sau esența cea mai pură a oricărui lucru vor simți instinctiv că niște sculpturi atît de rafinat finisate și de subtile, cum sînt ale lui, nu au putut fi produse decît de un om cinstit. Mulți oameni au simțit că este cinstit, doar studiindu-i sculptura.

HENRI MC BRIDE
New York Sun

(din limba germană)
Un loc aparte ocupă Brâncuși, un om care nu poate merge decît pe drumul său, unul căruia intensitatea plăsmuirii pare a-i sta în sînge, unul care pare că poate să îndrăznească orișice și care, într-o viață lungă de sculptor, a și îndrăznit să facă multe.

PAUL WESTHEIM
Das Kunstblatt

(din limba franceză)
Mai înverșunat decît un Ucello, inimitabilul Brâncuși urmărește, pînă la hotarele dispariției, lucida și radioasa căutare a purității absolute, în formă, în sine.

ANDRÉ SALMON
Propos d'atelier

(din limba germană)
Ca o plantă, el nu se urnește din loc; principala lui treabă este să lase să devină.

ALBERT DREYFUS
Der Querschnitt

(din limba engleză)
CONSTANTIN BRÂNCUȘI

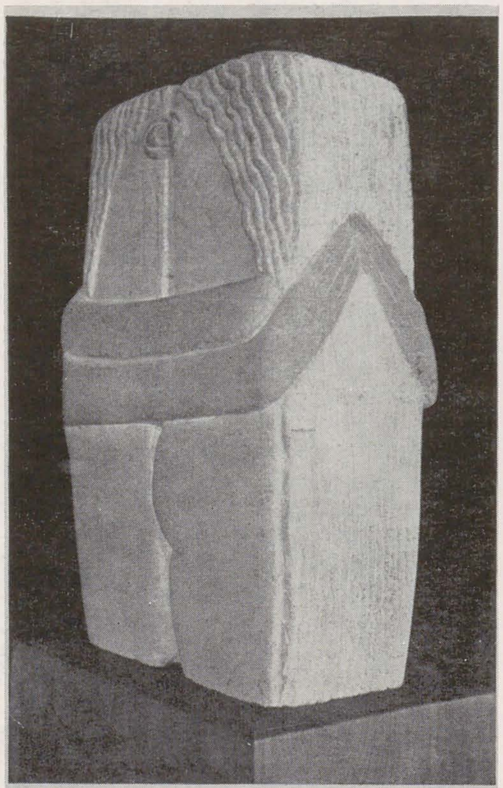
L'ouvrier

O peșteră olimpiană, marmoreană, tăcută,
Răsuflarea uriașilor,
Raza albă, nedespărțită,
Coloane canelate, boltiri
De pavilioane ale aerului.
Bîtlani ai Lunii zburînd prin ceața de catifea;
Pasărea de Aur, Pasărea Soarelui, Pasărea Raiului
Orbind cu lumina-i din hău, din Înălțime.
Uimitoare îngrămădiri de stînci;
Lemn vechi, copt și călit de vreme,
Despicat din codrii de lîngă Mare.
Marmoră — doi îndrăgostiți, « *Îmbrățișații* »;
Bronz — un cap accentuat de-o singură sprînceană;
Iar marmoră — un cap lustruit. Vorbește Brâncuși:
« Cu această formă aș putea urni Universul ».

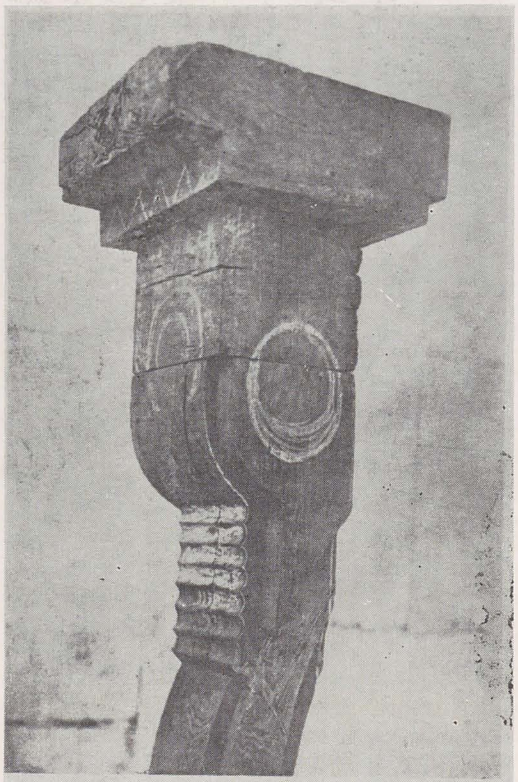
L'homme

Pan avînd ca mușchi liane de stejar de luncă;
Un cap de faun, cu bucle oacheșe,
(S-ar bănui și niște coarne de onix).
O barbă cu spicul cărunt;
Întunecime între două degete albe;

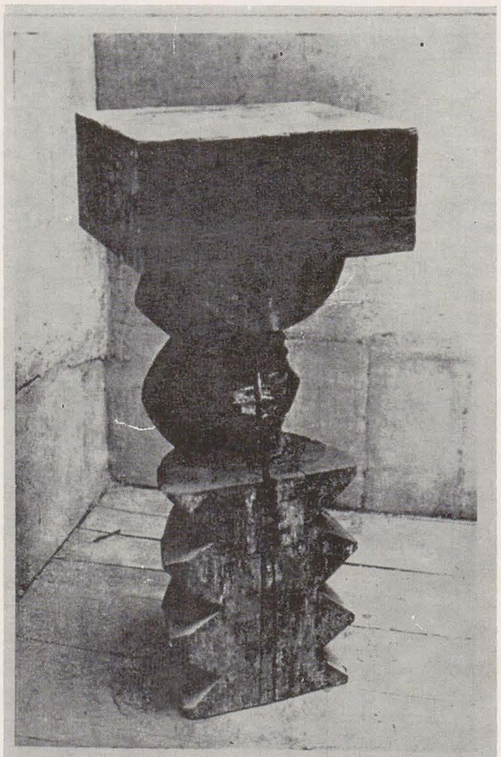
* Versuri, Ed. Tineretului, 1966, pp. 32—33.



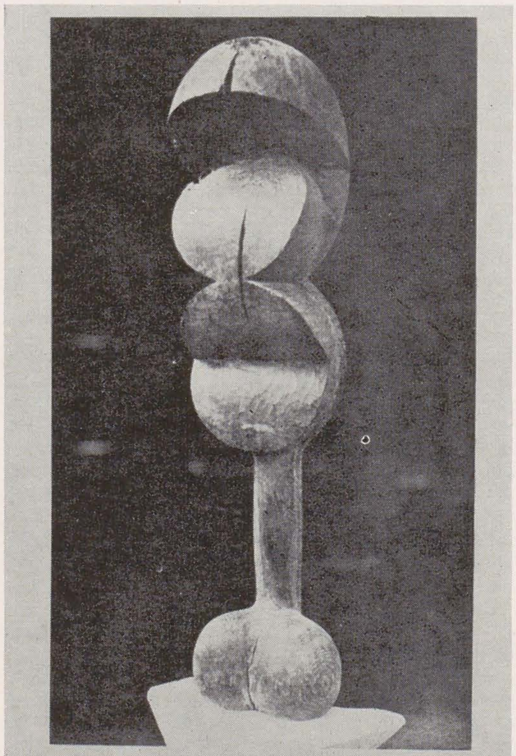
NO. 4. THE KISS (*Stone*) 1908



NO. 1. CARYATID (*Old Oak*) 1914



NO. 17. ADAM (*Old Oak*) 1921



NO. 1[illegible]. EVE (*Old Oak*) 1921

Gîtul — o coloană ;
Mîini agere, gesturi
neprihănite de intenție,
Zvîrlind în lături Cunoștința,
Tinzînd către desăvîrșire
Precum copilul întinde mîna către-o floare ;
Topind înțelepciunea
Într-un chip tragic pentru înțelept.

L'arbre

În pădurea St. Germain a mîngîiat un buștean :
« Acesta îmi e frate.
Doar cu o mică schimbare de substanță
Aș putea prinde în glie rădăcini,
Ar crește din mine dăltuiri, în loc să le cioplesc
în marmoră.
Și seva mea ar zămisli o nouă formă de buștean.
Mi-aș întinde crengile peste îndrăgostiți
Cînd ei șed jos pe pat de frunze ».

Le portrait

Papier ivoire, o foaie goală, cu luciu de satin,
« A Madame, Votre ami
Constantin Brâncuși ».
Îți trimit portretul meu,
Papier ivoire, o foaie goală cu luciu de satin ;
N-aș putea să-ți fac pe plac
Cu minciuni ale soarelui sau creionului.
Tot ce îți mint eu ție, afli, aici-pentru tine ;
Ai să mă vezi așa cum aș vrea eu să mă vezi.
N-am să te întreb cum îmi vei dibui asemănarea ;
Am încredere în tine ».

Dîner avec Brâncuși

O strălucire vie în olimpiana peșteră
Vreascurile ard cu vîlvătaie.
(Vatra ș-a durat-o chiar Brâncuși),
Cocoși grași se frig.
Brâncuși amestecă salata, delicat, într-o strachină de lemn.
Noi dăm binețe mesei. . . un Asteroid
Prins, din zăpadă, din spațiile înghețate ale Cerului.
(Ipsosul, întins proaspăt de Brâncuși, e umed la atingere)
Peste albeața lui,
Culoarea flăcării și a amurgului —
Capucini, petale stacojii
Coborîndu-se în amurg.
Brâncuși toarnă vin în pahare.
A uitat de marmorele-i reci.
Vinul spumegă, carmin și chihlimbar ;
Fructe lucesc pe frunze de smochin —
Rodii, piersici ca mătasea chinezească.
Miresme se strecoară printre aburii de vin și fructe.
Brâncuși macină cafea
Într-o rîșniță turcească de alamă.
Și parcă vezi prin ceață.
Un cap de faun, cu bucle oacheșe, cu coarne răsucite de onix,
Este Brâncuși zîmbind.
Gravitația își pierde din strînsoare ;
Bolta peșterii s-a făcut lumină de lună ;
Ne ridicăm încet, bătînd aerul în tact
Cu mici copite despicate ;
Încet, ca muritorii care au avut harul
Să se simtă pentru o clipă zei,
Urmînd pe Pan, care rîșnește cafea într-o rîșniță turcească de alamă,
Vorbind limba visurilor,
A leului și a șopîrlei
Sosim
În Olimp.

JEANNE ROBERT FOSTER
Rock-Flower

(din limba engleză)

. . . Se spune că a lucrat la aceste « păsări » ani și ani — una pe care am văzut-o era o formă zveltă din marmora cea mai curată, de vreo trei picioare înălțime și subțiindu-se atît de mult, încît forma aproape un fir, acolo unde se îmbina cu piedestalul micșorat — totuși, după cum observă dl. Ezra Pound, deși ele par identice în reproduceri, există poate șase luni de muncă și douăzeci de ani de cunoștință între un model și altul. Este o încercare, spune el, de a rezolva « problema înnebunitor de grea de a contopi toate formele într-una singură », și Brâncuși, cu indiferența care îl caracterizează, îi dezarmează pe critici invitîndu-i să aștepte pînă ce el va fi în cimitir, înainte de a discuta cu el estetică.

ANGUS WILSON
New York Times

Afară de cazul că cineva poate ajunge la o asemenea artă prin dispoziția lipsită de prejudecăți a descoperirii, nu prea are rost să pretinzi asta sau aia despre arta lui Brâncuși. Dar dacă vizitatorul își va regăsi entuziasmul natural pentru forma fermecătoare, indiferent de felul cum a fost găsită sau fasonată, și dacă el va aborda aceste tulpini zvelte de marmoră sau de bronz lustruit, aceste mase rotunde de piatră sau metal, ca și cum ele ar fi o comoară adusă de valuri pe vreun țărm cu prundiș, fără vreo poveste anumită sau vreun însemn, atunci o părticică din harul deosebit al lui Brâncuși va ieși la iveală.

RALPH FLINT
Christian Science Monitor

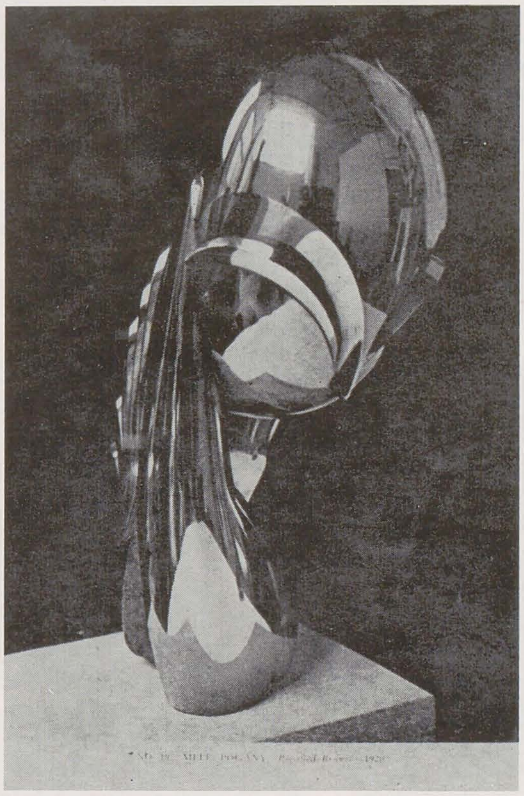
O colosală ignoranță a artei în general te pune cu foarte puțin în urma chiar și a criticilor, cînd este vorba de a înțelege opera lui Constantin Brâncuși. Bizareria și simplitatea ei enigmatică au deconcertat aproape pe oricine. Este clar că a pornit undeva, dar unde, ne pare că nici chiar el nu știe și nici nu-i pasă. Fie că o socotești sau nu artă, omul este destul de artist ca să simtă că nici una din operele lui nu a ajuns pînă acolo unde a sperat și a intenționat el să ajungă.

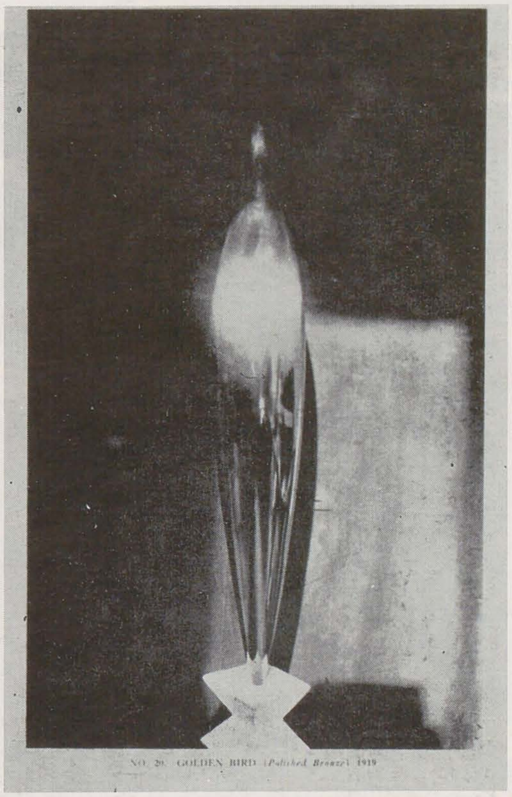
FLORA MERRILL
New York World

Ani și ani va ține sub priviri vreo bîrnă de stejar bătut de vremi, pe care a scăpat-o dintr-o casă dărîmată, sau vreo piatră măcinată de apă, pe care a scos-o din rîu, pînă cînd, după ce a trăit cu ele, se simte în stare să le atingă fără să le strice frumusețea naturală care trebuie încorporată în opera lui.

WALTER PACH
The Masters of Modern Art

Pp. 21, 22, 23: Reproduceri din catalogul expoziției Brâncuși de la Brummer Gallery, New York, 1926

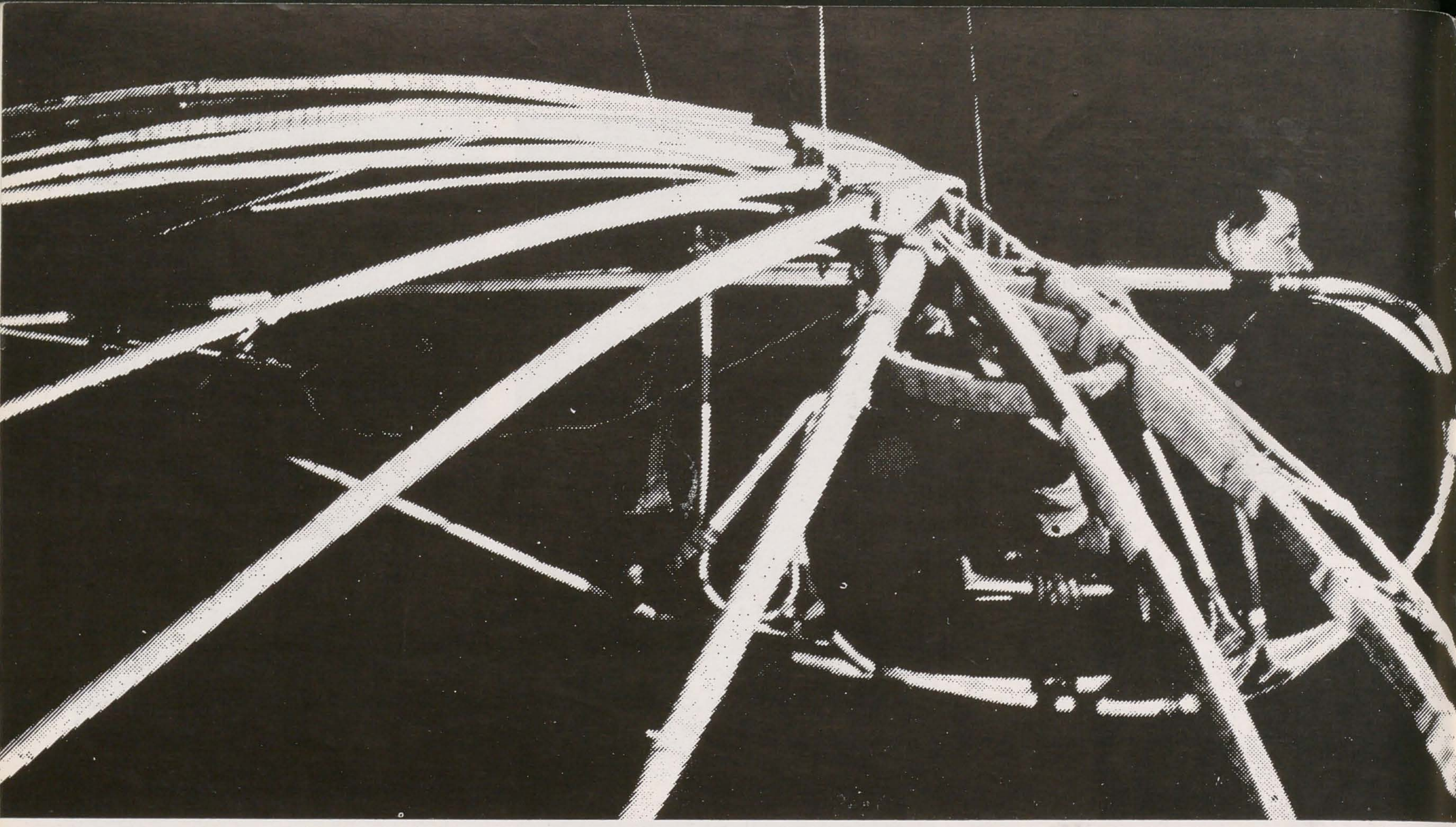


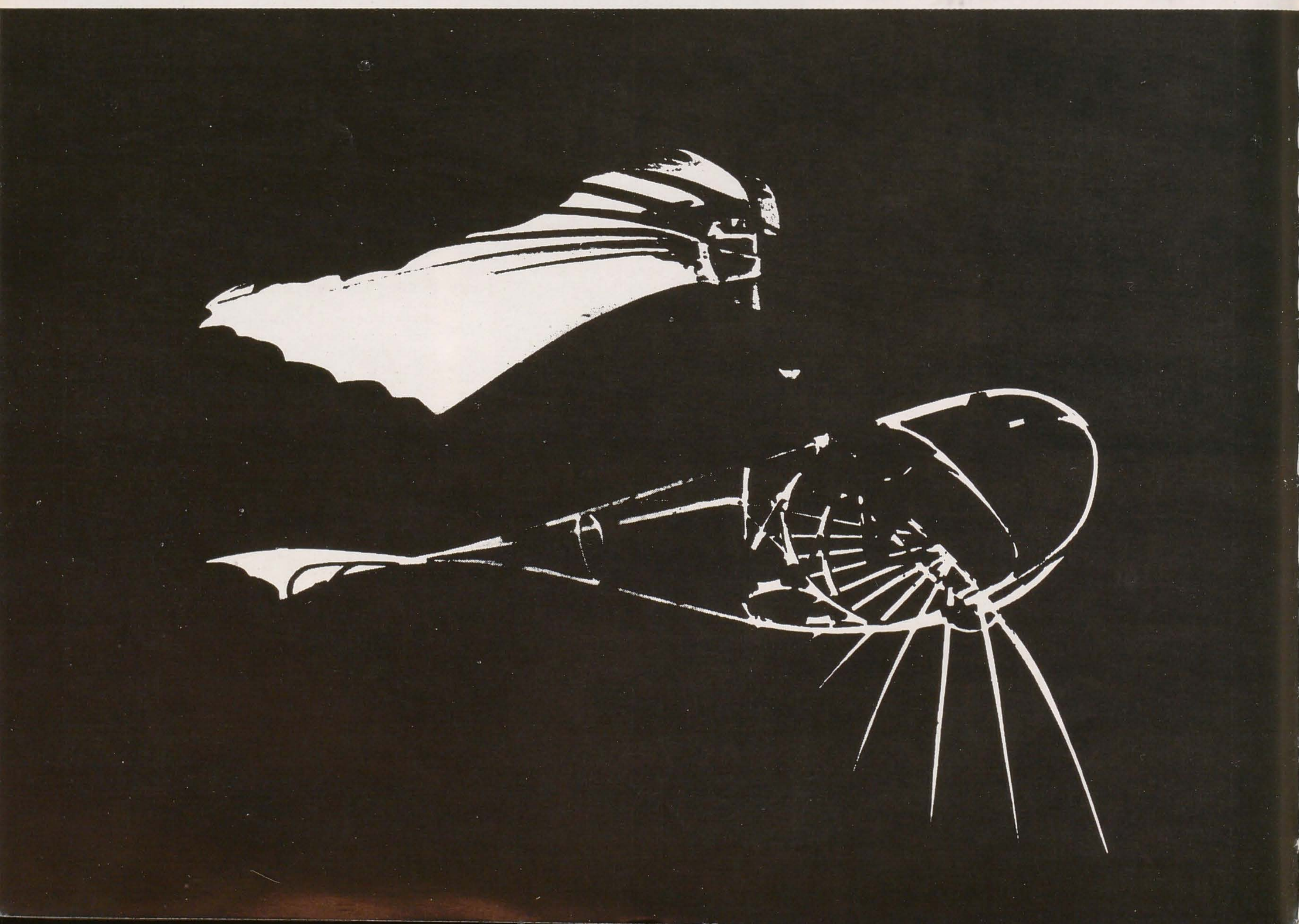


EXHIBITS

1 Child's Head (bronze) 1910
2 Maiastra (marble and stone) 1912
3 Caryatid (old oak) 1915
4 The Kiss (stone) 1908
5 New Born (marble) 1915
6 Prometheus (marble) 1911
7 Child's Head (wood) 1913
8 Penguins (marble) 1914
9 Chimera (old oak) 1918
10 Yellow Bird (marble) 1921
11 Torso of a Young Man (walnut) 1922
12 Torso of a Young Girl (onyx) 1918
13 Fish (colored marble) 1922
14 Fish (polished bronze) 1926
15 Portrait (marble) 1916
16 Base (old oak) 1920
17 Adam (old oak) 1921
18 Eve (old oak) 1921
19 Mlle. Pogany (polished bronze) 1920
20 Golden Bird (polished bronze) 1919
21 Torso of a Young Girl (onyx) 1922

22 Prodigal Son (wood) 1915
Collection Walter C. Arensberg
23 Socrates (old oak) 1923
24 Mlle. Pogany (marble) 1919
25 Portrait (polished bronze) 1916
Collection Walter C. Arensberg
26 Bird in Space (marble) 1923
27 Blond Negress (polished bronze) 1926
Collection Eugene Meyer, Jr.
28 Cock (walnut) 1924
29 The Chief (walnut) 1925
30 Bird in Space (marble) 1925
Collection Eugene Meyer, Jr.
31 Column Without End (old oak) 1918
32 The Beginning of the World (marble) 1924
33 Bird in Space (polished bronze) 1925
Collection Edw. J. Steichen
34 Cup (wood) 1920
35 Child's Head (gilded bronze) 1917
36 New Born (polished bronze) 1920
37 Bird in Space (yellow marble) 1925
38—42 Five Bases
43 Painting 1916
44—70 Studies 1910-1916





VLADIMIR TATLIN

O ARTĂ A REVOLUŢIEI

Vladimir Tatlin reprezintă, fără îndoială, un « caz » în istoria artei secolului nostru. Poziţia sa în cadrul istoriografiei este cu totul paradoxală; cu greu s-ar putea cita un alt exemplu de artist a cărui contribuţie la configurarea fenomenului modern să fie recunoscută cvasi-unanim drept majoră şi despre care să se ştie în mod efectiv atît de puţin. Cu toată proliferarea studiilor despre avangarda rusă, opera sa e departe încă de audienţa largă de care se bucură ceilalţi fondatori. În mod cu totul surprinzător, deşi ne despart aproape şase decenii de perioada cea mai fecundă a creaţiei sale, nu sîntem deocamdată în posesia unei monografii Tatlin. Primele lucrări ale lui Tatlin, peisaje, nuduri, naturi moarte, care mărturiseau influenţa profesorilor săi de la Academia de Arte Frumoase din Moscova, Korovin şi Serov, prevestesc prea puţin pe inovatorul radical de mai tîrziu. Mai interesante pentru această primă fază ni se par încercările lui Tatlin în domeniul scenografiei. Deşi contribuţia lui Tatlin la dezvoltarea scenografiei moderne este deseori neglijată, interesul său pentru structurarea spaţiului scenic a fost o constantă a activităţii sale, de la schiţele de costume pentru « *Împăratul Maximilian şi nesupusul său fiu Adolf* », spectacol montat în 1911 de « *Cercul literar* » din Moscova şi decorurile şi costumele pentru opera lui Glinka « *Ivan Susanin* », expuse la « *Mir Iskusstva* », în 1913, pînă la cele peste 25 de spectacole realizate în anii '30 şi '40, cînd scenografia devine aproape unicul cîmp de manifestare al artistului. Concepţia scenică a lui Tatlin ocupă un loc singular într-un moment în care teatrul rus era dominat de o pleiadă strălucită de scenografi ca Benois, Bakst, Roerich, Sudeikin sau Golovin. Inovaţiile sale cele mai evidente apar în montarea poemului lui Hlebnikov « *Zangezi* », realizată în 1923 în localul primului muzeu de artă modernă din lume, « *Muzeul Culturii Artistice* » din Petrograd, spectacol în care Tatlin era regizor, scenograf şi actor [1].

Montarea era bazată pe principiile constructiviste: « Producţia lui Zangezi va fi realizată pe principiul că „un cuvînt este o unitate de construcţie, iar materialul o unitate a spaţiului organizat". Hlebnikov însuşi a caracterizat aceasta supernaraţiune ca o operă arhitecturală construită din naraţii şi fiecare dintre naraţii ca o operă arhitecturală construită din cuvinte. El privea cuvîntul ca un material plastic. Proprietăţile materialului fac posibilă construirea „stării lingvistice". Această atitudine a lui Hlebnikov m-a condus la punerea ei în scenă. Paralel cu aceste construcţii verbale, am decis să fac o construcţie materială. Această metodă dă posibilitatea ca opera a doi oameni cu specialităţi diferite să fuzioneze într-o unitate şi ca opera lui Hlebnikov să devină comprehensibilă pentru mase » [2].

« Marea cotitură » a creaţiei tatliniene au constituit-o primele « *Reliefuri picturale* » din iarna lui 1913, care au deschis drumul abordării în întregime constructiviste în « *Contrareliefurile* » de mai tîrziu. Considerate de critica tradiţională ca fiind rezultatul direct al unei vizite făcute de Tatlin în atelierul lui Picasso, « *Reliefurile* » se dezvăluie exegezelor mai recente drept nişte tentative originale, care depăşeau experienţa cubistă [3].

« *Monumentul Internaţionalei a III-a* », cea mai cunoscută dintre lucrările lui Tatlin, i-a fost comandat în 1919, în cadrul « *Planului leninist de propagandă prin monumente* », aprobat de Consiliul Comisarilor Poporului cu un an mai devreme şi care îşi propunea înlăturarea vechilor monumente ţariste şi înlocuirea lor cu noile monumente ale Revoluţiei; macheta, înaltă de 7—8 metri, a fost expusă în decembrie 1920 în holul « *Casei Sindicatelor* » din Moscova, unde se desfăşura cel de-al VIII-lea Congres al Sovietelor. Cu toate rezervele exprimate de Lunaciarski sau de Troţki, răsunetul monumentului în epocă a fost imens. Proiectat la dimensiuni gigantice — cu o înălţime de 400 metri — « turnul » lui Tatlin, « *primul zgîrie-nori din Europa* » [4], a stîrnit admiraţia artiştilor de avangardă din toată lumea.

El Lissitzky, autor al unui colaj intitulat « *Tatlin lucrînd la Monumentul Internaţionalei a III-a* », ne-a lăsat o descriere entuziastă: « Întregul monument se sprijină pe două axe principale, care sînt strîns legate între ele. Pe direcţia acestor axe se realizează o mişcare ascensională, care e secţionată transversal de mişcarea spiralelor . . . Camerele sînt aşezate vertical, una peste cealaltă şi înconjurate de structuri armonice variate. Cu ajutorul unor mecanisme speciale, ele vor fi menţinute într-o mişcare permanentă, dar la viteze diferite. Camera cea mai de jos e cubică şi execută o mişcare în în jurul axei sale timp de un an: ea va fi utilizată în scopuri legislative . . . Camera de deasupra ei are o formă piramidală şi îşi execută mişcarea de revoluţie în timp de o lună; ea va servi ca loc de întîlnire pentru organele executive. În sfîrşit, cea de a treia şi cea mai înaltă parte a clădirii este în formă de cilindru şi se roteşte în jurul axei sale o dată pe zi. Această parte a clădirii va fi folosită mai ales pentru administraţie şi propagandă, ca un birou de informaţii pentru ziare, manifeste etc. . . Aici vor fi instalate telegrafuri, aparate de radio şi proiectoare de cinema.

. . . Monumentul uneşte legislativul cu executivul şi cu actul de informaţie; fiecărei dintre aceste funcţii i-a fost desemnată o poziţie în spaţiu corespunzătoare naturii sale. În acest fel, ca de altfel şi prin folosirea principalelor materiale de construcţie, puritatea şi claritatea iniţiativei şi eliberarea ei de orice povară materială este indicată în mod simbolic » [5].

Maiakovski era un susţinător fervent al proiectului, pe care-l considera una dintre cele mai reprezentative realizări ale artei lui Octombrie, alături de regia lui Meyerhold pentru « *Misterul buf* » şi de « *Stenka Razin* » a lui Kamenski, iar Osip Brik afirma că monumentul e o creaţie mai presus decît Turnul Eiffel. În Germania, unde concepţiile lui Tatlin erau cunoscute din cartea publicată în nemţeşte de Konstantin Umanski, care le acorda un spaţiu important, Raoul Hausmann îi va dedica şi el un colaj, « Tatlin acasă », iar George Grosz şi John Heartfield vor publica în « *Almanahul Dada* » pe o întreagă pagină o fotografie a lor, ţinînd în mînă un afiş pe care se putea citi: « *Arta e moartă. Trăiască noua artă a maşinii a lui Tatlin* ».

Monumentul, a cărui iconografie a pus în încurcătură pe istoricii de artă [6], realiza, după spusele lui Tatlin, « *unirea formelor pur artistice cu scopurile utilitare* ». Întreaga concepţie a monumentului este guvernată de o simbolistică prezentă nu numai în alcătuirea şi modul său de funcţionare, ci chiar şi în alegerea materialelor. « *Fierul e puternic, aşa cum e voinţa proletariatului; sticla e limpede, ca şi conştiinţa lui* », va scrie El Lissitzky, parafrazînd, se pare, propriile afirmaţii ale lui Tatlin. Înclinaţia monumentului era paralelă cu înclinaţia axei pămîntului, iar înălţimea egală cu a zecea mia parte a ecuatorului. În epocă, « turnul » lui Tatlin era deseori contrapus Turnului Babel, insistîndu-se, aşa cum a făcut-o un critic al timpului, I.E.Rablov, asupra menirii lui inverse, aceea de a nu-i dezbina, ci de a-i uni pe oameni.

Un alt proiect, la care Tatlin a început să lucreze prin 1930 şi care l-a pasionat tot restul vieţii, a fost « Letatlin » — de la verbul « letati » = a zbura+Tatlin. « Letatlin », un fel de aparat de zburat bazat pe principiul planorului, se vroia de asemenea o sinteză între artă şi tehnologie. Deşi avea o mecanică extrem de complicată, bazată pe analiza minuţioasă a formelor organice şi a mişcării insectelor [7], pentru care-l putem considera pe Tatlin ca pe unul dintre precursorii bionicii, « Letatlin » era conceput în primul rînd ca o creaţie artistică. La întrebarea dacă « Letatlin » este un produs tehnologic sau o operă de artă, Tatlin a răspuns: « N-am dorit niciodată ca lumea să considere acest lucru ca ceva pur utilitar. L-am creat ca un artist. Uitaţi-vă la aripile lui. Cred că sînt perfecte din punct de vedere estetic. Nu credeţi că „Letatlin" dă o impresie de perfecţiune estetică? » [8].

« *Letatlin* » se încadra în preocupările mai largi ale lui Tatlin care vizau transformarea cu ajutorul artei a ambianţei zilnice: « Am ales maşina zburătoare ca un obiect de compoziţie artistică, deoarece e cea mai complicată formă dinamică care poate deveni un obiect de uz cotidian pentru masele sovietice » [9]. Tatlin credea că sarcinile artistului revoluţionar depăşesc creaţia de opere de artă propriu-zise; el trebuie să tindă la o adevărată reorganizare a existenţei, o remodelare a obiectelor care constituie universul de fiecare zi. Cerinţa ca artistul de tip nou să participe organic la crearea de prototipuri pentru industrie era, în concepţia lui Tatlin, impusă de noile condiţii sociale: « Munca în domeniul mobilei şi a altor articole de folosinţă zilnică este doar la începuturile ei: apariţia noilor instituţii culturale, vitale pentru vieţile noastre, instituţii în care masele muncitoare vor trebui să trăiască, să gîndească şi să-şi dezvolte aptitudinile, cere artistului nu doar un sentiment pentru decorativul superficial, ci pentru lucruri care se potrivesc noii existenţe şi dialecticii ei » [10]. Tatlin a creat el însuşi asemenea obiecte: haine — un costum şi un palton proiectate după un principiu modular, cu părţi care se puteau înlocui pe măsura uzurii lor diferenţiate şi a căror croială evita pierderile de căldură — cinci tipuri de sobe cu un randament caloric sporit, diferite modele de veselă, precum şi numeroase piese de mobilier, printre care unul dintre primele scaune tubulare. Prin aceste creaţii, Tatlin încerca să înlăture lipsa de variaţie în formele industriale, pe care o constata la obiectele vremii sale. Aceasta, afirma el, avea drept consecinţă o limitare cu totul nejustificată în folosirea materialelor, generată nu de necesităţile tehnice, ci doar de o atitudine dogmatică în configurarea obiectelor, care ducea la adoptarea unor soluţii monotone la cerinţele constructive.

Rolul artistului în colaborarea cu industria era, în viziunea lui Tatlin, tocmai acela de a descoperi noi relaţii formale, care să ajute la dezvoltarea unei noi concepţii tehnice, care să nu se mai oprească la « funcţional », ci să aibă în vedere şi calităţile estetice. Dezvoltarea « *simţului pentru material* » era urmărită de Tatlin şi în cariera sa didactică la SVOMAS şi mai ales la VHUTEIN [11], creat în 1927 prin restructurarea VHUTEMAS-ului, unde Tatlin conducea secţia de metal şi de lemn, iar mai apoi pe cea de ceramică. Pînă în 1930, an în care VHUTEIN a încetat să mai existe, Tatlin şi-a concentrat predarea asupra aceloraşi obiective: integrarea artei cu industria, formarea unei gîndiri ambientale, intervenţia directă a artistului asupra cadrului cotidian.

Aşa cum am afirmat, dimensiunile reale ale personalităţii lui Tatlin sînt încă prea puţin cunoscute şi doar laborioase şi aplicate cercetări ulterioare le vor putea scoate la lumină. Tatlin, fascinant în atitudinea sa vizionară, aşa cum îl prezintă versurile lui Hlebnikov:

> Tatlin, deslușitor al misterelor elicelor
> Şi cîntăreţ sever al sfredelului
> Poetul celor care alerga după soare.

RADU STERN

---

[1] F. Sîrkina — « Teatr Tatlina » în Catalogul Expoziţiei Tatlin, Casa Scriitorilor din Moscova, ed. « Sovieţkii Hudojnik, 1977, p. 45

[2] Vladimir Tatlin — « On Zangezi » în Catalogul expoziţiei Tatlin, « Moderna Museet », Stockholm, 1968, p. 69

[3] vezi Rosalind E. Krauss — « Passages in Modern Sculpture », Thames and Hudson, 1977

[4] Anatolii Strigalev — « Proekt pamiatnika III Internaţionala » în Catalogul expoziţiei Tatlin, Moscova, p. 17

[5] El Lissitzky — « Russland; die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjet-Union », Wien, 1930, apud Kenneth, Frampton — « Notes on a Lost Avant-Garde. Architecture, U.R.S.S. 1920—1930 » în « Avant-Garde Art », Collier-Macmillan Ltd, London, 1968

[6] vezi, de pildă, încercările Carolei Giedion-Welcker — « Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space », Wittenborn, New York, 1955, p. 167, Siegfried Giedion — « Espace, Temps, Architecture. La naissance d'une nouvelle tradition », La Connaissance, Bruxelles, 1967, p. 88, Vieri Quilici — « L'architettura del costruttivismo », Laterza, Bari, 1969, p. 40, John Elderfield — « The Line of Free Men: Tatlin's Towers and The Age of Invention », Studio International, Vol. 178, Number 916, November 1969

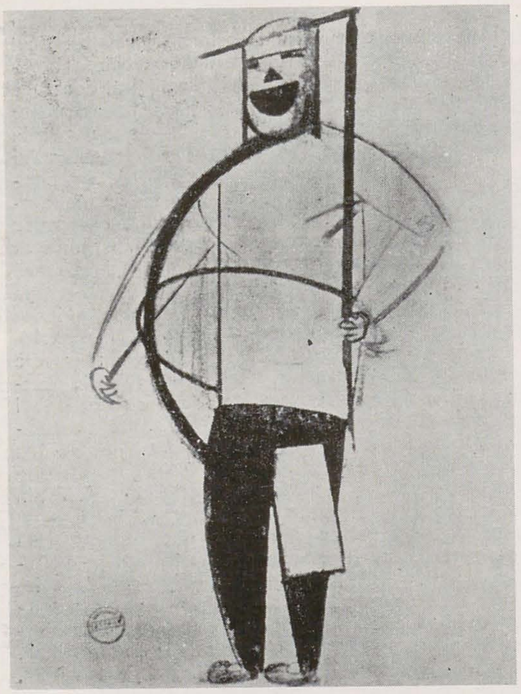
[7] procedeul era răspîndit în epocă. Un alt profesor la VHUTEMAS, Miturici, studia mişcările păstrăvului în vederea proiectării unei ambarcaţiuni care să poată traversa cascadele

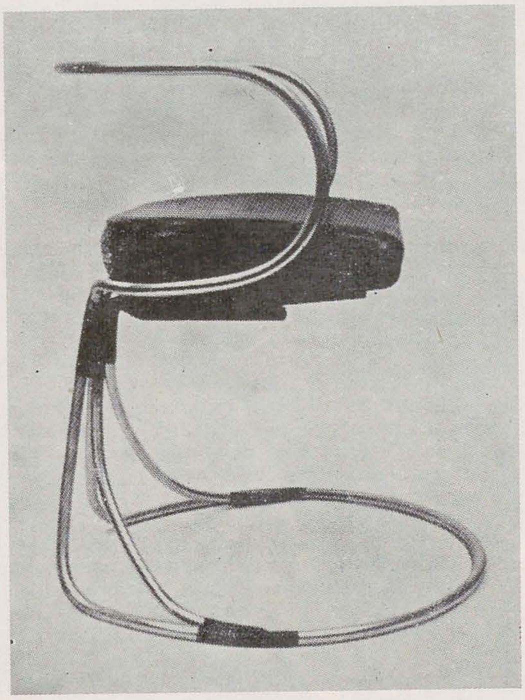
[8] Kornely Zelinsky — « Letatlin », interviu în « Vecernaia Moskva », 6. IV 1932, nr. 3, 3012507

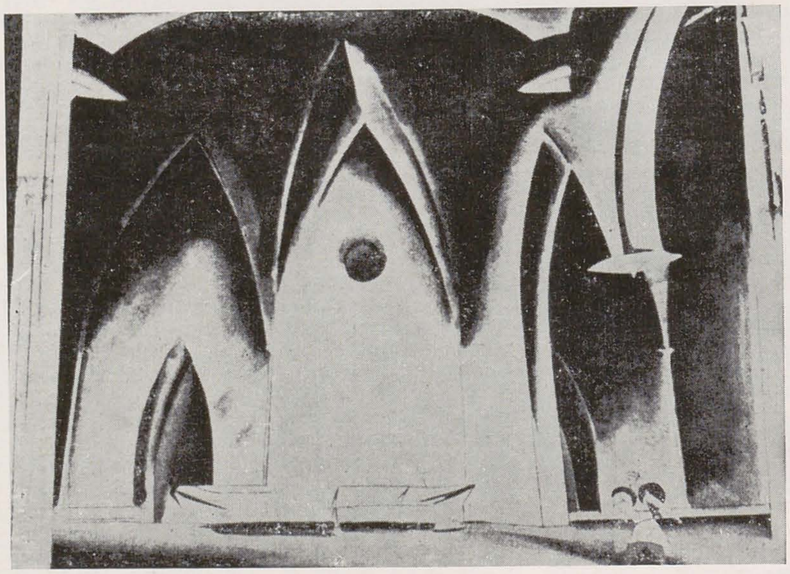
[9] Vladimir Tatlin — « Art out in the technology », apud Catalogul expoziţiei Tatlin, Moderna Museet, p. 76

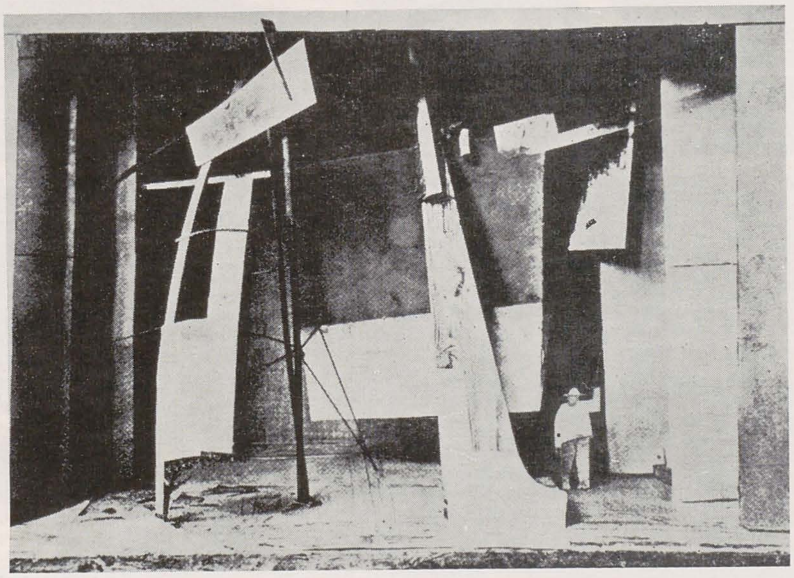
[10] Vladimir Tatlin, op. cit. p. 75

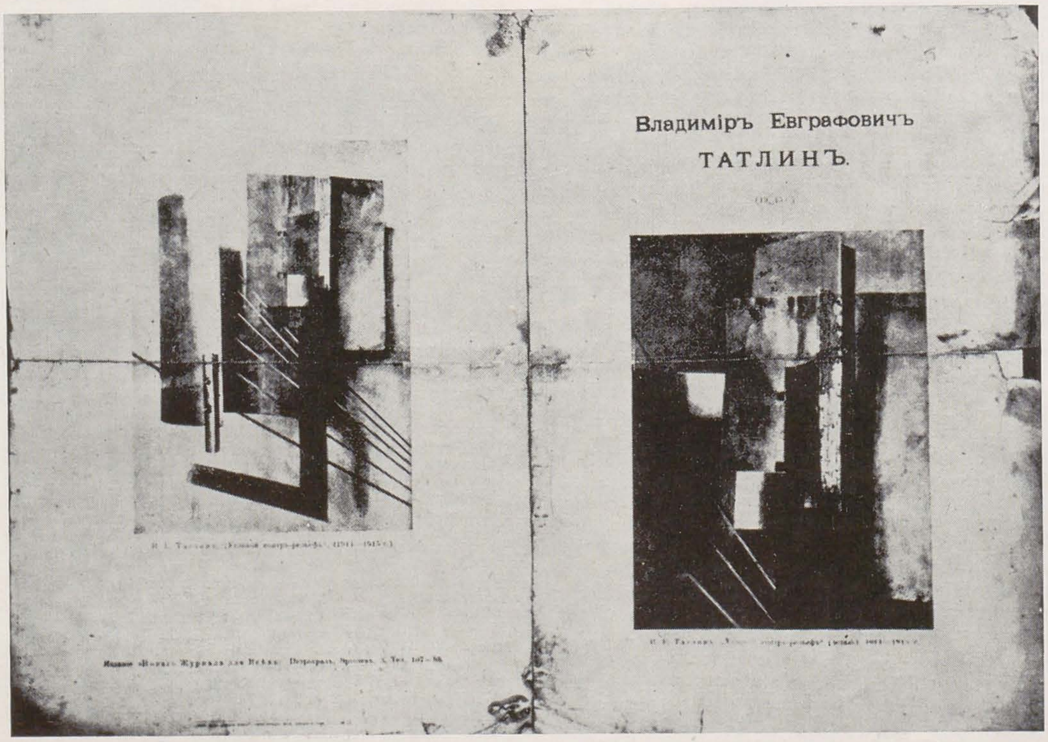
[11] VHUTEIN = Vîşîi hudojestvennoi tehniceskii institut — Institutul superior artistico-tehnic





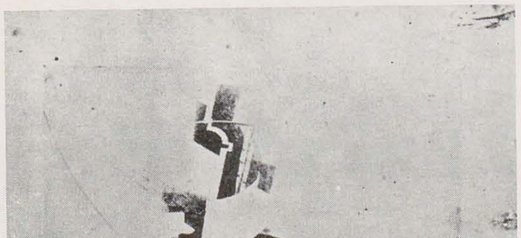






Владиміръ Евграфовичъ

ТАТЛИНЪ.



В. Е. Татлинъ. „Угловой контръ-рельефъ". (1914—1915 г.)

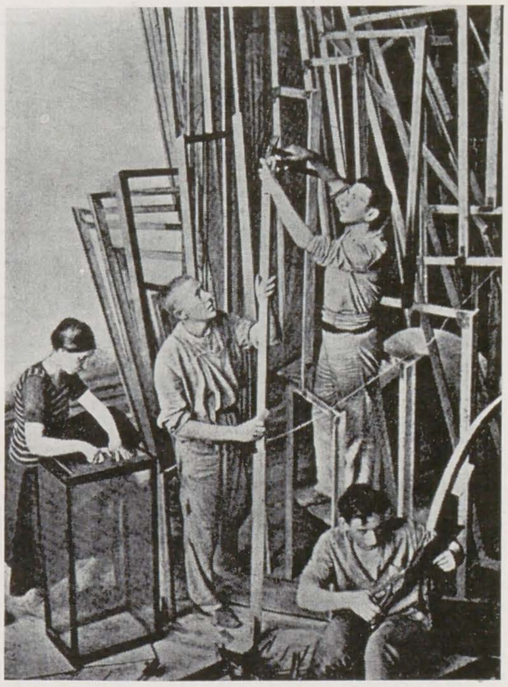
ни къ прочимъ группамъ не принадлежалъ и не принадлежитъ.

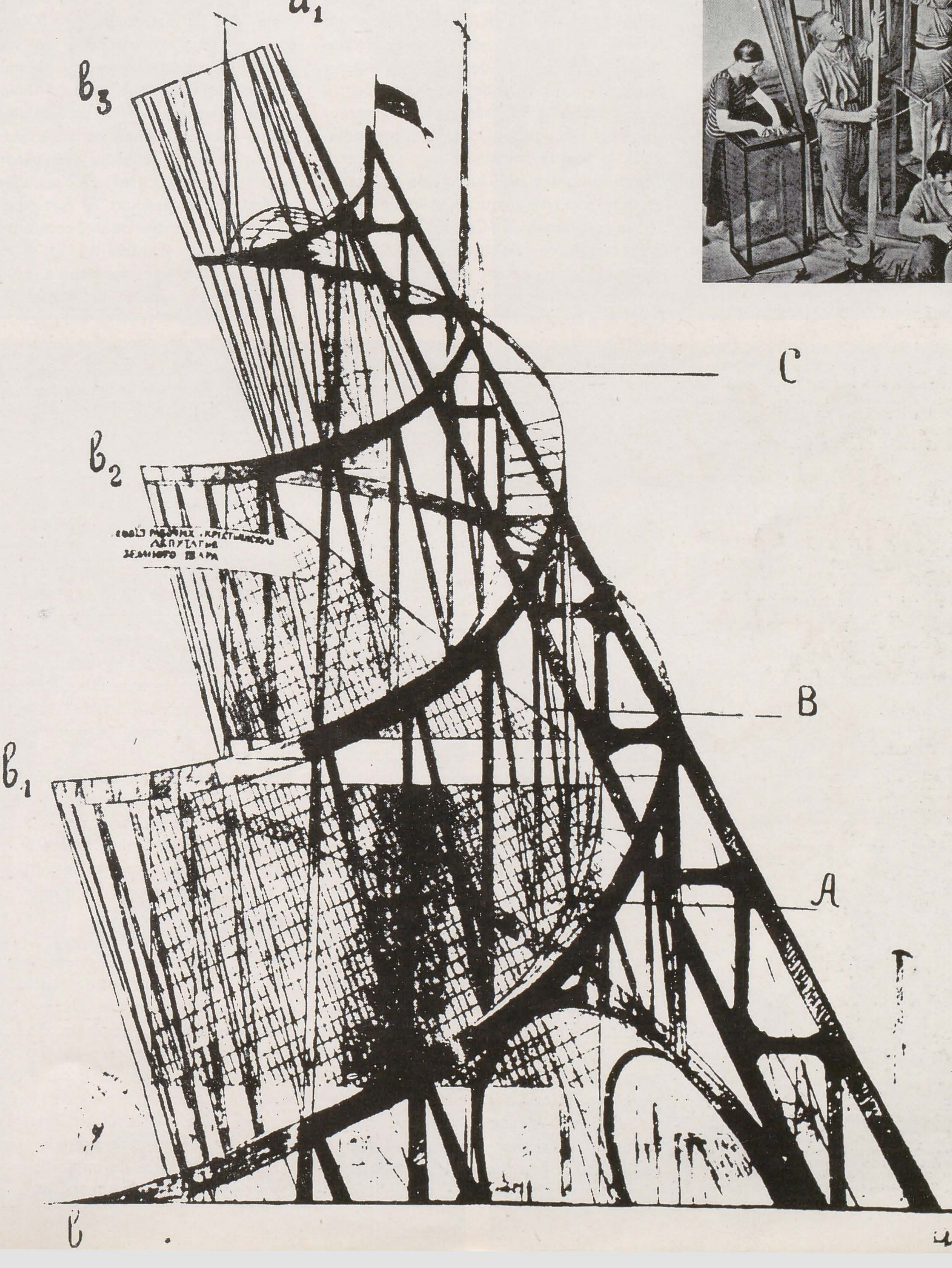
Въ выставочномъ сезонѣ 1913—14 г. устраивалъ самостоятельную выставку своихъ работъ подъ названіемъ „Первая выставка живописныхъ рельефовъ" (Москва, Остоженка, 37).

Въ работы эти входили матеріалы: дерево, металлы, стекло, штукатурка, картонъ, левкасъ, гудронъ и пр.; поверхности этихъ матерьяловъ обрабатывались шпаклевкой, реполиномъ, ванами, припорашиванiемъ пылью и другими способами.

Въ 1915 году въ мастерской Татлина построены были „Угловые контръ-рельефы", которые въ текущемъ сезонѣ выставляются на „Сборной" выставкѣ въ Москвѣ и на „Послѣдней футуристической выставкѣ" въ Петроградѣ.

Pag. 24
1. Vladimir Tatlin în interiorul « Letatlin »-ului său; 2. « Letatlin » — machetă
Pp. 26, 27
1. Schiță de costum pentru personajul « Ridicolul » din « Zangezi », 1923; 2. GEORGE GROSZ și JOHN HEARTFIELD cu un afiș al unei expoziții Dada — Berlin 1920; 3. Scaun tubular realizat la « Vhutein » în atelierul condus de Tatlin; 4. VLADIMIR TATLIN — Schiță de decor pentru « Împăratul Maximilian », Galeriile Tretiakov, 1912; 5. VLADIMIR TATLIN: Macheta decorului pentru « Zangezi », 1923; 6. Broșura pentru Expoziția « 0,10 », Petrograd, decembrie, 1915; 7. Pagină din broșura Expoziției « 0,10 », Petrograd, decembrie, 1915; 8. VLADIMIR TATLIN: Desen pentru macheta Monumentului Internaționalei a III-a, reprodus în broșura lui Punin despre monument publicată în 1920; 9. Tatlin lucrînd împreună cu asistenții săi la machetă, 1920. De la stînga la dreapta: Sofia Dimșiț-Tolstaia (soția lui Alexei Tolstoi), Tatlin, Șapiro și Meyerzon





ÎNVĂŢĂMÎNT CERCETARE PRODUCŢIE

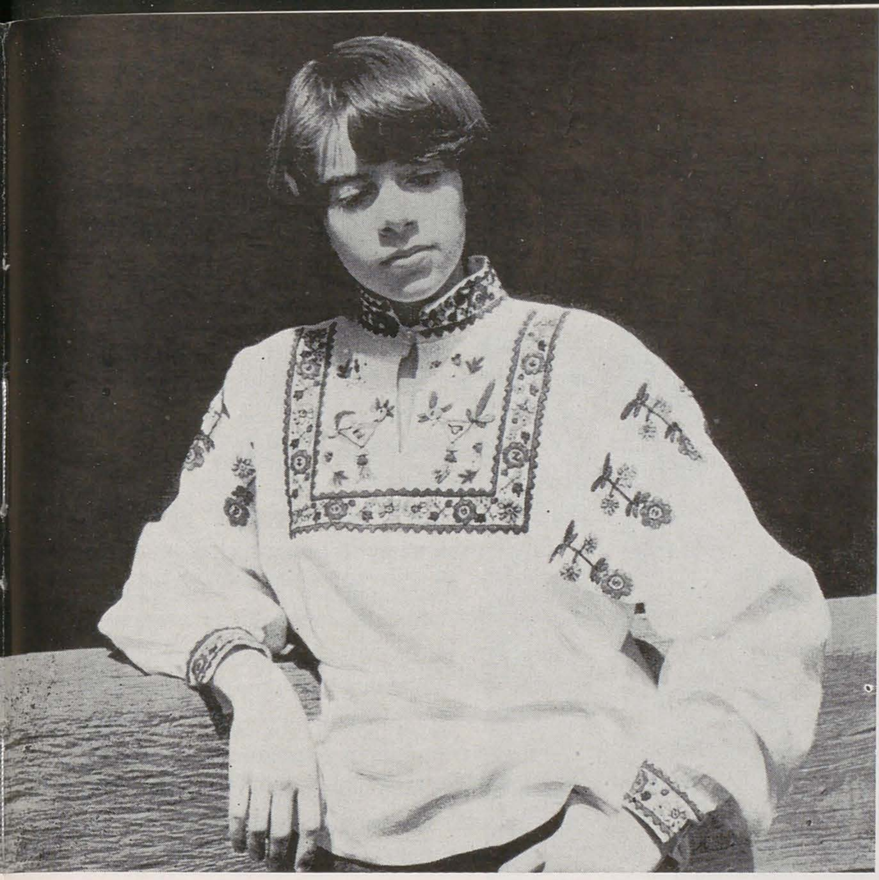
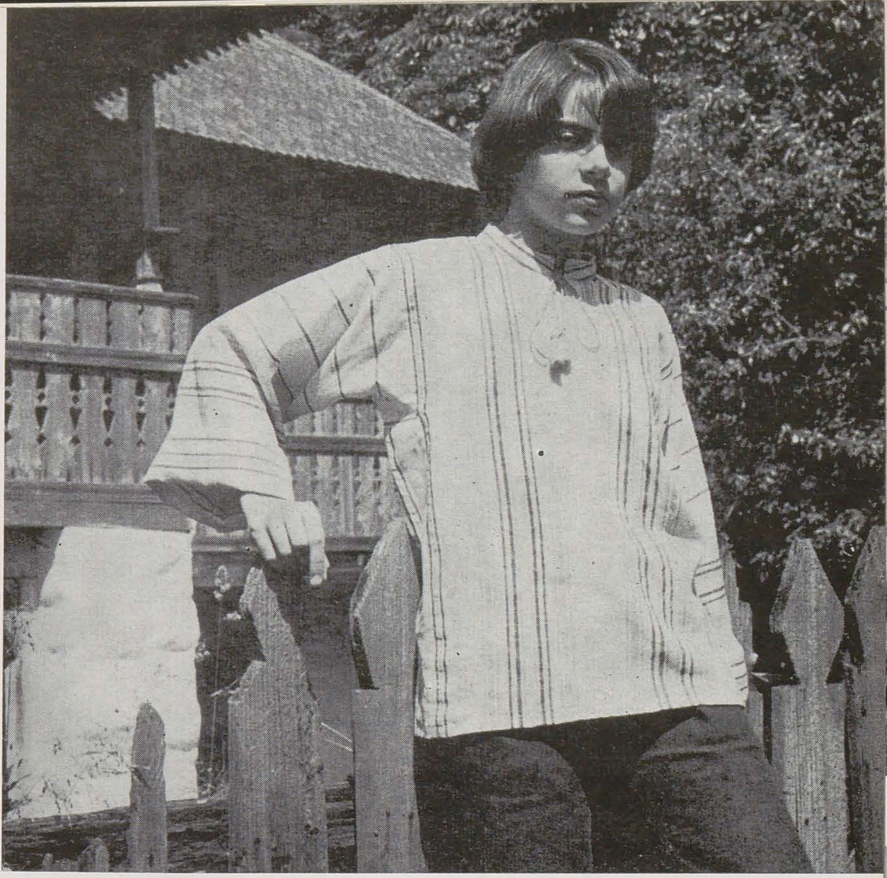
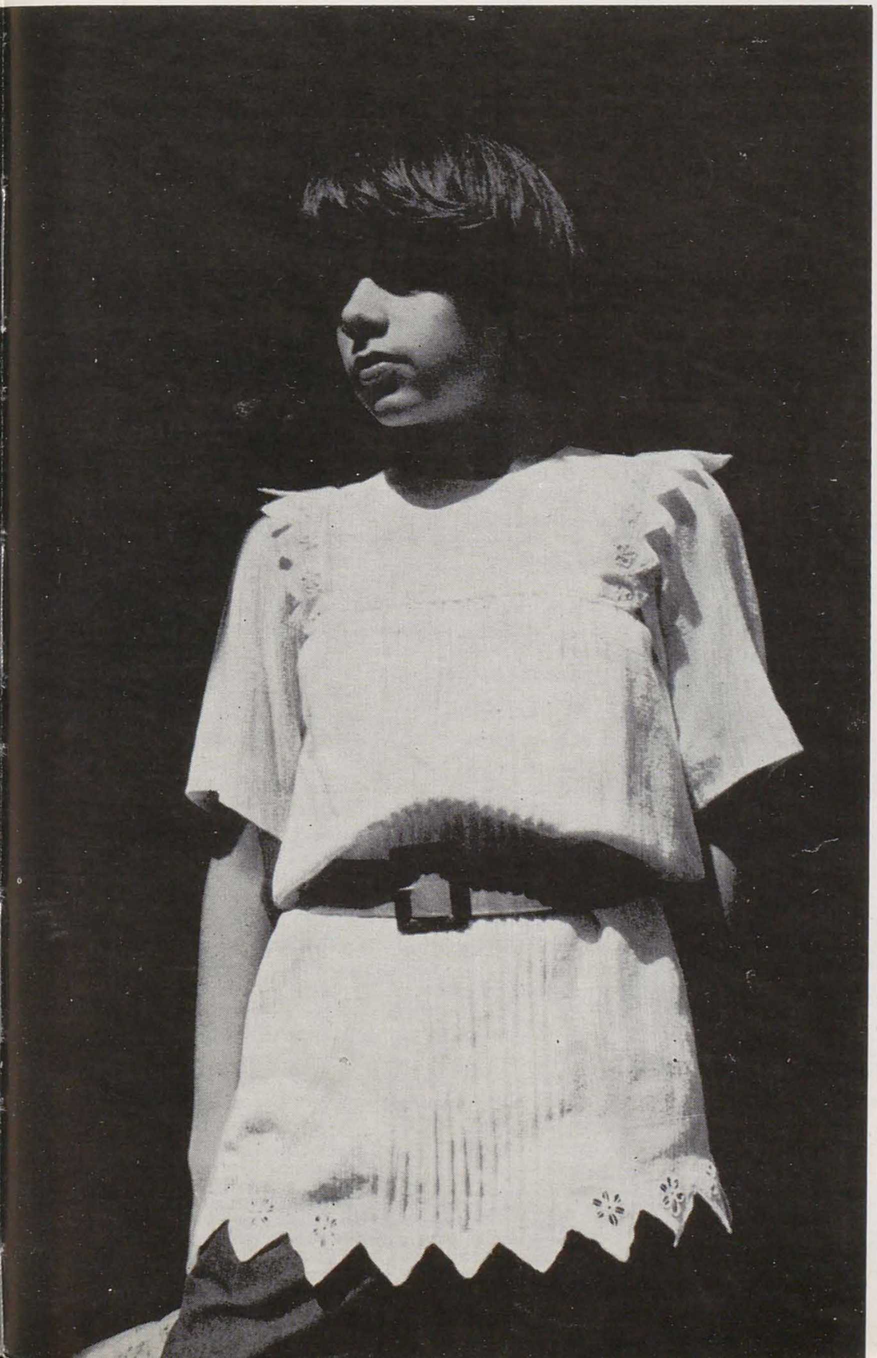
RUXANDRA OPRESCU: Schițe de creație pentru piese de îmbrăcăminte pentru copii inspirate din costumul popular
1. Bluză din pînză groasă de bumbac inspirată din cămășile costumului popular din Țara Oașului; 2. Bluză din pînză de bumbac de factură rustică. Croiala și efectul de dungi sînt inspirate din cămașa costumului popular bărbătesc din zona Muscel; 3. Bluză din pînză groasă de bumbac. Croiala și elementele decorative sînt inspirate după cămașa costumului popular din Maramureș; 4. Aceeași piesă poate fi purtată, ca rochie, de către o fetiță de 4—5 ani

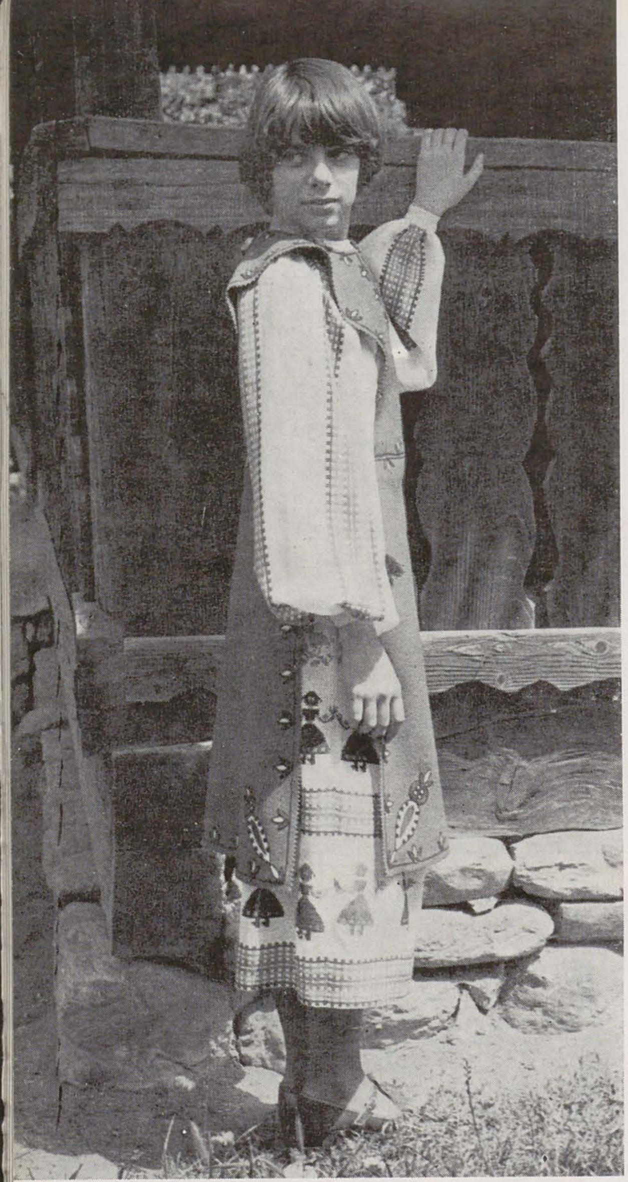
Legătura permanentă și structurală dintre învățămînt, cercetare, producție, obiectiv urmărit cu insistență de forurile care răspund de orientarea învățămîntului, a determinat în ultimii ani acțiuni menite să concretizeze unele rezultate ale procesului de învățămînt superior, de la studiile tehnologice sau proiectele efectuate de studenții institutelor politehnice, arhitectură etc. aplicate în diversele domenii ale industriei noastre, pînă la creațiile și soluțiile date de studenții secțiilor design ale institutelor de arte plastice pentru perfecționarea și îmbunătățirea parametrilor estetici și funcționali ai unor produse industriale. În această direcție se înscrie și experimentul elaborării unei lucrări de diplomă la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » în colaborare cu Centrul de artă populară și meșteșuguri artistice al UCECOM (care reprezintă un important sector de producție al cooperației meșteșugărești). Lucrarea de diplomă a absolventei Ruxandra Oprescu de la secția creație vestimentară, promoția 1978, și-a propus realizarea, sub conducerea lectorului universitar Leontina Mailatescu, a unei colecții de piese de îmbrăcăminte pentru copii inspirate din costumul popular. Cunoscută fiind preocuparea Centrului de artă populară și meșteșuguri artistice pentru valorificarea tradițiilor artei populare într-o diversitate de categorii de produse de artizanat de artă ale cooperației meșteșugărești și, în cazul dat, pentru valorificarea costumului popular în producția vestimentară, a confecțiilor moderne de factură artizanală — apreciată pentru calitățile ei atît în țară cît și în străinătate — dorința reciprocă de a perfecta o formă directă de colaborare pe baza elaborării unei lucrări de diplomă este legitimă. Însemnătatea « temei » este dată de obiectivul urmărit (constituirea unei colecții de creații originale bazate pe valorificarea unor elemente de cultură populară, în spirit modern și în acord cu « linia » actuală a modei). Ea are însă implicații mai mari, în însuși procesul de învățămînt, indicînd în general necesitatea completării și dezvoltării modalităților de însușire a cunoștințelor despre arta și cultura populară românească orientate astfel spre o activitate practică (alta decît, de pildă, cercetarea științifică muzeistică).

Colaborarea dintre factorii implicați, catedra de creație vestimentară și Centrul de artă populară, s-a stabilit încă în faza de studiu, pentru a se cunoaște în detaliu și cu exactitate criteriile, condițiile, dezideratele estetice, tehnologice și economice ale producției de confecții cu caracter artizanal, în vederea realizării unor creații originale posedînd proprietățile specifice necesare pentru introducerea lor în producția de serie a cooperativelor cu activitate de confecții artizanale. La baza elaborării colecției de piese de îmbrăcăminte pentru copii a stat în primul rînd o muncă de documentare (în ultimii ani de studiu) privind costumul popular, documentare rezultînd atît din cercetarea și cunoașterea fenomenelor de artă populară din unele zone de interes deosebit (Oltenia sau Bucovina, de pildă) precum și din studierea pieselor din valoroasele colecții ale muzeelor de artă populară (sub aspectul liniilor de croi, al structurii pieselor de bază ale costumului — cămașa, hainele de dimie, catrințele sau poalele etc., al tehnicilor și stilurilor ornamentale, al cromaticii textilelor populare etc.). În faza de anteproiect a fost concepută (împreună cu Centrul de artă populară) structura colecției, autoarea ținînd seama de: 1. interpretarea corespunzătoare a elementelor costumului popular din diferite zone ale țării; 2. realizarea pieselor din materiale care păstrează factura « rustică » (pînză de bumbac sau in, aba sau stofe din lînă țesute manual ș.a.), existente în producția cooperativelor de artă populară; 3. realizarea aspectului decorativ al pieselor, folosind și interpretînd ornamentica, stilul și cromatica pieselor autentice ale costumului popular ca sursă de inspirație, precum și tehnicile specifice de broderii și țesături frecvente în arta noastră populară; 4. originalitate, funcționalitate și eficiență, proiectîndu-se, pe baza liniei actuale a modei pentru copii, acele piese ce pot fi introduse în producția de serie, la prețuri accesibile. Astfel, toți acești « factori constitutivi » alcătuiesc un ansamblu de criterii care trebuie să stea la baza procesului de elaborare artistică în activitatea unui creator de modă în domeniul confecțiilor artizanale.

Prototipurile au fost realizate de Ruxandra Oprescu în atelierele de confecții artizanale ale Centrului de artă populară — unde i s-au asigurat posibilitățile de execuție în condiții, subliniem din nou, care să permită introducerea lor în producția de serie a cooperativelor.

Colecția cuprinde circa 15 ansambluri vestimentare pentru vîrste diferite de la 4—5 ani pînă la 12—13 ani. Printre reușitele remarcabile amintim suita de bluze din pînză groasă de bumbac, inspirate din cămășile costumelor populare, care pot fi purtate deopotrivă de fete și de băieți peste pantalon, moderne și practice, agreate de tineretul din întreaga lume. Unele dintre cele mai prețioase sînt ornamentate cu broderie manuală (fiind evidentă sursa de inspirație populară). Caracterul practic, de adaptabilitate a con-



fecției, a stat mereu în atenția creatorului. Astfel s-a realizat posibilitatea utilizării aceleiași piese de îmbrăcăminte la diferite vîrste. Rochița pentru fetița de 4—5 ani din pînză țărănească albă, inspirată din cămașa costumului popular din Maramureș, piesă de mare simplitate și originalitate, este concepută și croită de așa manieră, încît poate fi purtată ca bluză și la vîrsta de 12—13 ani. Multiplă funcționalitate ce sporește eficiența economică a produsului.
Elementele costumului popular din Maramureș, cunoscut pentru valorile sale artistice deosebite, au stat la baza mai multor piese din această colecție. Așa sînt originalele ansambluri vestimentare pentru fetiță și băiat (pantalon și bluză largă, din pînză de bumbac, fustă croșetată în dungi colorate asemenea zadiilor maramureșene, cu bolero și bluză din pînză de bumbac, cu decorații discrete), piese în general simple, portabile și deopotrivă realizabile la prețuri accesibile. O problematică mai complexă este pusă și rezolvată în complet-urile vestimentare pentru fetiță de 12 — 13 ani, inspirate din costumul popular din Maramureș și Oltenia. Una din piesele remarcabile ale colecției este pardesiul din aba roșie, care păstrează și interpretează linia elegantă a giubelelor costumului popular de sărbătoare din Oltenia, cu decorul simplu și rafinat al firetului negru, specific abageriei oltenești.
Date fiind rezultatele obținute care certifică nivelul de calitate al lucrării de diplomă, colecția de piese de îmbrăcăminte pentru copii inspirate din costumul popular a fost inclusă în prezentările de modă de primăvară — vară 1978 ale Centrului de artă populară — UCECOM și a fost de asemenea prezentată la contractările sectorului de artă populară și artizanat care au avut loc în toamna anului 1978, urmînd a fi introdusă în producția de serie a cooperativelor de artă populară.
Obiectivul urmărit a fost atins, prima lucrare de diplomă a unui absolvent al I.A.P. « Nicolae Grigorescu » elaborată în colaborare cu Centrul de artă populară și meșteșuguri artistice — UCECOM demonstrînd posibilitățile multiple de realizare eficientă a integrării învățămînt-cercetare-producție.

OLGA HORȘIA

1. Comple tineresc inspirat din costumul popular oltenesc; 2. Comple tineresc inspirat din costumul popular maramureșan; 3. Pardesiu din aba inspirat din giubelele costumului popular oltenesc; 4. Pardesiu din aba (spate)

Krasovschi

Autoportret

După dispariția prematură a lui Nicolae Krasovschi, în atelierul său au rămas picturi și desene care urmau să formeze materialul unei expoziții reprezentative. Ele sînt acum documente, mărturisind evoluția unui artist deosebit, care a părăsit deja inconfortabila postură de « caz interesant ». În preambul, ținem să amintim un loc comun metodologic: în zilele noastre « marea operă » a unui artist nu mai este suma capodoperelor. În măsura în care « marea operă » mai există, ea este însuși procesul artistic, ceea ce înseamnă că judecata de valoare asupra unui artist se raportează cît mai strîns cu putință la evoluția sa. O personalitate este înțeleasă ca un tot organic și în devenire, este urmărită dezvoltînd idei și procedee nu de la un tablou la altul, ci pe parcursul unor *cicluri* sau serii de lucrări. Simplu spus (dar nu și simplist), Krasovschi era tipul de artist în conflict cu sine însuși: avea o imaginație debordantă, născocitoare de povești (puțin absurde, un pic cinice) pe care le scria, contracarată de convingerea că pictura este « una cosa mentale » și, deci, de nevoia unei distanțări lucide. Distingem, în ansamblul picturii lui Krasovschi, două compartimente (care, natural, comunică între ele): « opera de suflet » și « opera distanțării ». Prima (în care intră compozițiile cu figuri umane) este amplă, tulbure și de o rodnică imperfecțiune; cea de a doua (formată din naturi statice): calmă, concentrată, făcută cu o privire atentă și cu o mînă exersată; « opera distanțării » este dominată de artisticul pur.

În această categorie de lucrări, obiectualul a devenit pentru Krasovschi drumul spre obiectivare: într-un plan imanent se poate dezvolta o gîndire plastică riguroasă, axată pe calitățile formale. Nu se poate nega, însă, că în alegerea obiectelor (casnice, derizorii) funcționează o candidă și subiectivă poetică a cotidianului. Totuși, curiozitatea amuzată pentru sucitorul de aluat sau bătătorul de covoare formează numai un strat colateral al tabloului (l-am putea numi « farmecul narativ »). « Cheia » în care compune pictorul este cea a raporturilor între forme înrudite, după mai multe tipuri: *Instrumente muzicale* — semicerc și punct (subliniate cromatic) asociate cu forme « pline » și forme învăluitoare; *Vase și pahar* — etajări dreptunghiulare și planuri net separate, puse în raport cu profiluri rotunjite; *Piuliță, sticlă și ladă* — planuri secante pe verticală, perspectivă inversă și intersecții multiple (lada), în opoziție cu decupajul profilurilor de obiecte. Pentru Krasovschi, deci, a lucra în planul imanentului nu înseamnă a copia ceea ce ai în fața ochilor. Așa cum nici dezvoltarea calităților formale nu implică ștergerea oricăror conținuturi. Pe lîngă « farmecul narativ » naturile moarte pictate de Krasovschi posedă și alte calități, mai prețioase. Într-una din lucrările amintite, vase cu forme primitive (cărora pictorul le-a dat consistența și culoarea smalțului vechi) se desenează pe un ecran de un roșu pompeian decolorat. Tipologia formelor, stratificarea orizontală a planurilor ca și singura mare falie verticală (prin care se împarte fundalul în două mari zone colorate roșu și brun violet), evocă o arheologie savantă și transformă masa de bucătărie în locul sacru pe care sînt etalate străvechi și severe vestigii. Opera de « suflet » a lui Krasovschi este o « semantică obscură », pornind de la o temă simplă: nudul. Ea capătă însă dimensiuni tulburătoare, și poate fi interpretată ca o replică voit derizorie dată marilor teme clasice care tratează nudul: Cele trei grații, Anotimpurile, Judecata lui Paris, Suzana la baie, Răpirea Sabinelor etc.

La Krasovschi un eros fantasmatic dă naștere unor făpturi împovărate de propria lor greutate, plutind într-un spațiu abstract, în care profunzimea, dimensiune a « ascunsului prin excelență » (Merleau-Ponty), a dispărut. Lumea nu te mai înconjoară, corpul nu se mai integrează într-un cosmos-matrice, el « atîrnă » pur și simplu pe un plan opac, ca și potîrnichea pe peretele bucătăriei. În tablourile lui Krasovschi totuși figurațiile feminine (sau, mai bine zis, figurantele feminității) nu sînt tocmai « dizgrațiate ». Astfel am fi avut de a face doar cu niște caricaturi, cu niște « execuții în efigie » desfășurate pe un fundal vid.

Plăcerea de a privi și erosul se transformă la Krasovschi în autoironie; se anulează astfel în mod cerebral mistificarea simțurilor. Într-o proză mai veche, Laie Krasovschi scria, cu excesivă pornire critică: « ne țineam de mînă și rămîneam așa mult timp, *ca doi oameni lipsiți de farmec* » (s. n., Aplauze, p. 46).

Fără îndoială, motivul central al picturii lui Krasovschi este cel al « Circarelor ». Într-un desen pregătitor, cele patru figuri sînt suite pe un postament dreptunghiular, în pericol de a se prăbuși, jonglînd cu mingea, cu sticla și paharul. În compoziția cu același titlu, pictată, jongleriile inabile ale « Circarelor » au loc pe un fundal gol, abstract. Separarea *prin* spațiu a figurilor (două dintre ele par a scăpa tava cu care trebuie să jongleze, deci: colaborarea nulă) traduce o separare a întregului grup, neomogen *în* spațiu. Toate celelalte compoziții cu figuri feminine formează modulații ale motivului « Circarelor ». În toate apare aceeași tratare melancolic-cinică a subiectului, în toate profunzimea este o dimensiune dubioasă, ca și dimensiunile stînga-dreapta.

Sentimentul că aceste ființe sînt totuși foarte fragile, amenințate la tot pasul de agresiune, îl dă faptul că suprafața goală, prin care Krasovschi exprimă spațiul, este tocmai absența oricărui refugiu protector. Imponderabilitatea trupurilor, excesul de gestică dezordonată sînt paliativele cu care ele preîntîmpină vidul. « Frica și furia, bucuria și ura sînt conduite. Angoasa nu este o conduită. Ea pune în joc neputința noastră radicală de a ne asuma o conduită, oricare ar fi și, în special, neputința de a căuta o rezolvare impasului în care ne aflăm atunci cînd sîntem cantonați într-o conduită de tip emoțional ». (P. Kaufmann — l'Expérience émotionnelle de l'espace).

În spațiul tablourilor lui Krasovschi nu pot intra personaje pictate; ele par figurine modelate în lut gras, basoreliefuri care nu își aparțin atîta timp cît rămîn legate de ceva și nici nu fac parte din acel ceva, care le respinge. Excepțional este modul în care Krasovschi reușește să comunice aceste complexe emoționale. Stilistic, tablourile lui aparțin noului realism care a urmat experiențelor, apoi modei abstracte. Pe plan formal, principala caracteristică a acestui nou realism e situația lui de hibrid: balans deloc nou (trimiteri la exemple ilustre ca ornamentica orientală și gotică), *dar voit*, între tendința de a obiectualiza și nevoia abstractizării, Krasovschi reușește, într-un mod cu totul remarcabil, să fructifice expresiv acest du-te vino între obiectual și abstract. Picturile și prozele lui Nicolae Krasovschi au evidente « frontiere » comune și cu suprarealismul. Iată, de pildă, un fragment dintr-o schiță (ca tehnică ține de dicteul automat), cu corespondențe directe în oricare dintre compozițiile cu figuri feminine. Fragmentul se referă la niște balerine: ,, tăceam, nu vedeam nimic, nu auzeam, și gîndeam una despre cealaltă: «ce bună e», « *N-A SPUS NICI O RĂUTATE* », « *CE FRUMOASĂ E* », « *CE BUZE GROZAVE ARE* », chiar uitam că una dintre noi e mică, alta plictisită, cealaltă blondă, alta strîmbă. . . '' (Aplauze, p. 7). Stratul literar primitiv și confuz este prezent uneori (mai ales în desene și gravuri) sub forma unui text scris în cîmpul lucrării.

Dar cel mai adesea povestea trăiește chiar în imagine, care este vizualizarea ei pregnantă; în acest caz ea există ca un *subtext* devenit opac datorită funcțiilor plastice restrictive. Între o ultimă acuarelă, « Viață rurală marină », în care se înfățișează un țăran arînd Marea și o mai veche schiță literară a lui Krasovschi, în care un personaj « avea [. . .] o plantație de valuri pe care trebuia să le ude », există sudura aceluiași subtext metaforic și migrator.

În ultimul lui autoportret, început și neterminat, Laie Krasovschi lucrează cu pensula în mînă la un tablou inexistent. Este de neînchipuit pentru oricine îi cunoștea lucrările finite (mai există totuși un finit !) că Laie ataca pînza atît de brutal, că savura lovitura de pensulă, dîra groasă, frotisurile și împăstările grase. Toată comunicarea aceasta primară, exasperată, dispărea, se transforma, în procesul îndelungat al unei creații conforme spiritului, *devenea* o înmănunchere de sentimente subtile. Soarta a vrut ca ultima imagine pe care Krasovschi ne-a lăsat-o să fie cea a ființei lui nonconformiste.

ANDREI PINTILIE

CXV

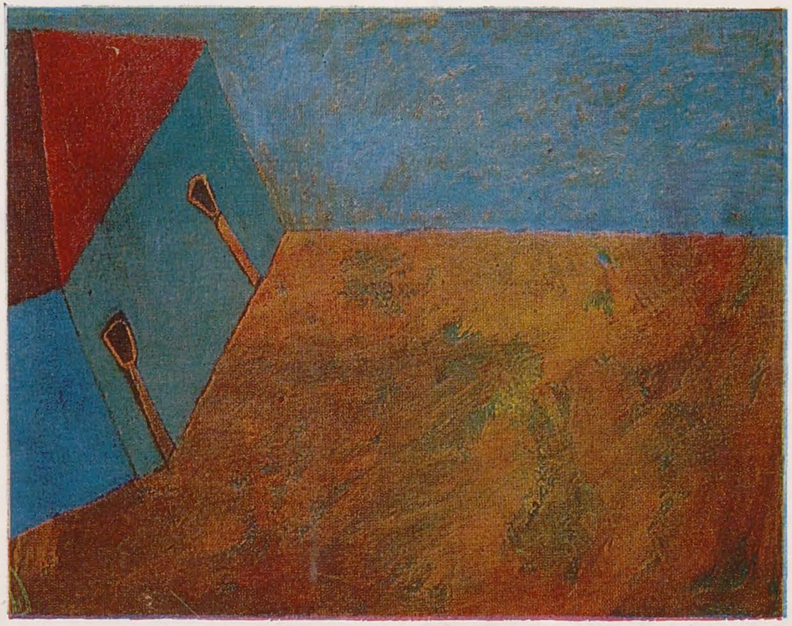
. . .Și plecă Ank, oamenii ținîndu-se după el sau poate gonindu-l sau părîndu-i-se doar, fiindcă fugea. O bună bucată de vreme întorcînd capul să vadă orașul din urmă.

O piață, două femei, un vînzător sfărîmîndu-și taraba în momentul în care el vrusese să cumpere cîteva ouă mari și verzi (un verde straniu de pastilă). Cele două femei erau imens de frumoase și de abia le mai auzea, de abia își mai făceau drum prin mulțimea care creștea și se lățea într-un ritm fantastic. Nădejdea lui era într-o întindere pustiitoare și netedă ce i se desfășura în față, prezentă, copleșitoare, îngrozindu-l, zi nesfîrșită în viitor. Fugea ca un proaspăt dezlegat, ca un dezveșmîntat și fără trup căci nu avea nici o haină care să-i dea senzația trupului lui, nu-l atingea și nu-l strîngea nimic. Fugea sau poate că zăcea într-o mișcare continuă și-l înghițea un aer luciu și întins. Privi spre dreapta; un gard și pe fiecare scîndură din care se compunea înfipte cuie de care erau agățate mantale, și neștiind locul unde se află poarta, apăru un bărbat și îi spuse: « îți vindem ce vrei » și el: « vreau ouă, multe o plasă întreagă » și bărbatul îi aduse și el îi plăti și bărbatul primi, dar nu înainte de a-i spune că banii lui nu sînt buni.

CXXI

Parcă îl vedeam pe Ank în tren, compartimentele goale, un bec, un singur bec îl lumina pe el și un alt bec strident, incandescent scotea la iveală doar pătratele albe ale unui rebus. Eu agitată și într-un așa întuneric încît eram sigură că nici nu exist, mi-aș fi dorit măcar o singură mînă detașată de acea

1. Natură statică; 2. Natură statică; 3. Felinare (reproduceri după lucrări neterminate)



masă neagră compactă. Într-un tîrziu mi-a spus exact mie cu toate că n-avea de unde să știe că sînt acolo: « mă duc » a deschis ușa, ușa vagonului, dincolo era chiar noapte și a trezit privind fix rebusul pe care de data asta era caligrafiat impecabil un singur lucru, uimitor pentru mine: « Maria iartă-mă, trebuie să știi, sau să fi știut de mult, eu mor ». Am întors brusc capul spre ușă și de abia acum îl văzui căzînd sau doar dispărînd simplu și poate firesc în întuneric; mi-am amintit de mine singură în acea neluminare și totul semăna atît de bine, locul meu, locul lui, eu el, încît și eu puteam fi aceea care deschisese usa.

În fiecare pătrat negru al acelui rebus era cîte un portret. L-am recunoscut detașîndu-se dintr-unul, de pe un infim fundal ca de funingine, pe Ank.

CXII

Și Ank în picioare vedea clădiri văruite alb și sulițe și le vedea doar foarte puțin ieșite din pămînt fiindcă le vedea după o lungă pauză, da! pierduse cîțiva timpi; ca să vezi un lucru întreg îți trebuie acea continuitate de a privi; de ce oare acele case enorm afundate în pămînt? de ce doar vîrful de fier și sînge al suliței? poate fiindcă le revedea, sau poate fiindcă asta era boala lui, boala lui de trecut. Că vechea groază, vechea greutate, vechea lovitură e mai grea ca cea de acum, căci pentru vechea groază, vechea întîmplare îți dispar reflexele de apărare, pentru cea prezentă e simplu căci aici există reacția și reflexul poate nici nu simțea apăsarea și realitatea prezentului, nu percepea prezentul la adevăratele dimensiuni, fiindcă îl obseda, îl acaparase total doar trecutul, trecutul plin și nerezolvat, nerezolvat și suspendat gata să se prăbușească; ajunsese pentru el chiar să întîrzie mereu noaptea de mîine, așa că inventă întunericul dens ca asfaltul și i se părea definitiv; își promitea că are să se întoarcă, își vedea interzisă posibilitatea recuperării timpului vechi și cugeta senin fără nici o presimțire la un veșnic recent. Vedea valizele și lucrurile lui pe peron erau ale lui, lucrurile lui, rîdea, se trezi rîzînd și alergă și sări în ultimul vagon, căci îi era chiar în față. . . și în momentul imediat următor ca electrizat își aminti: « bagajele! » și coborî; o dată, de două ori fluieră trenul îndepărtîndu-se, și Ank merse de-a lungul liniilor ca apoi să le părăsească (de bagaje nemaipăsîndu-i) și să intre în orășelul de care de abia se despărțise, intersecțiile erau complicate, distanțele erau mari sau mici în orice caz erau greu de ghicit, și brusc străzile s-au umplut de oameni sau poate că de abia acum i-ai observat, asfaltul umed, casele ca de porțelan, ca imense cești cu ferestre în loc de acțibild, tu Ank te uitai fix, haina îți era ruptă, stăteai în picioare, o cravată lucioasă o țineai în mînă, cu ochelarii nu vedeai dar totuși îi purtai uneori, și a trebuit să spui: « Tu Maria? Tu? », eu mi-am pus mărgele de metal, și Ank bătu la o casă lungă cu ușa pe latura cea mai îngustă.

— Nu putem deschide, sîntem dezbrăcați.

— Dar trebuie să vă îmbrăcați, trebuie să merg prin camera voastră, în ultima stau eu, deschideți!

— Nu se poate, noi dormim, încă nu ne-am trezit, noaptea asta trece foarte greu. Și te rugăm, nu mai bate la ușă, încearcă altundeva.

Și Ank ar fi vrut să înțeleagă ceva, orice, dar să înțeleagă, totul se învălmășea și-i era neclar, ce vroia ce oare căuta, locomotiva aceea fabuloasă, nu!; atunci ce? i-ar fi fost de ajuns să știe, doar să știe, chiar dacă n-ar fi fost posibil.

În curte pe jos nasturi și sandale și mătăsuri și era de mult dimineață, ți-ai găsit printre ele și ceva din lucrurile tale, ochelarii cu lentile sparte și o șapcă care totuși nu erai sigur că e a ta, eu îți puneam o mulțime de întrebări și tu aveai un singur răspuns: « de ce mă sperii ».

CXXXV

Reflectoarele imense de o intensitate epuizantă, și o rochie albă devastată de broderii, incomodă și de neîmbrăcat, o rochie de nemișcare a ta Maria.

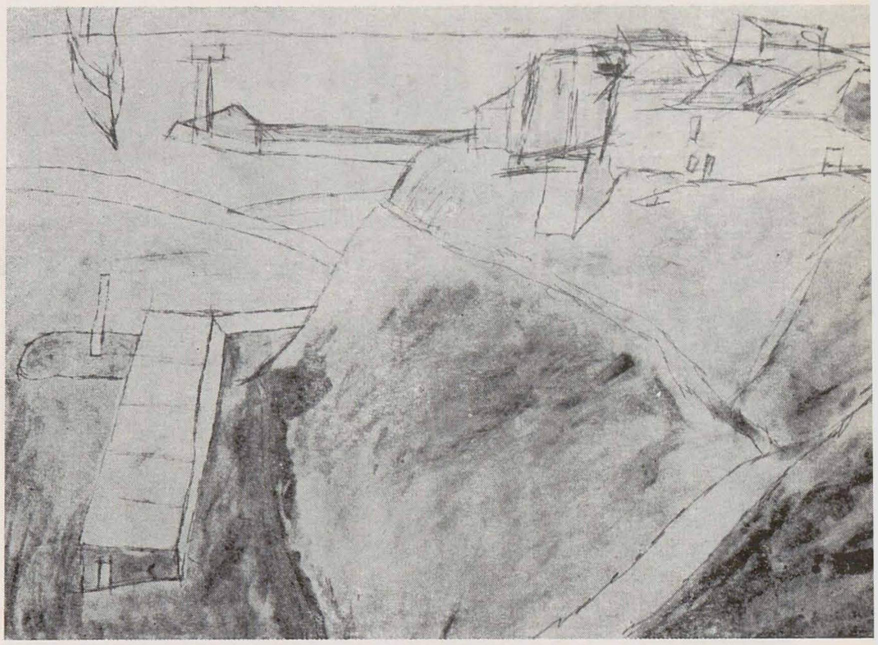
CXXXVI

Trebuia să aștept săptămîni lungi arzătoare de nerespirat ca să realizez că în urmă-le fuseseră și ani asemeni, fără umbre, de o strălucire obositoare, totală, staniolească. Fuseseră poate nu ani (cu toate că aș fi zis eu, ca desfășurare reală a timpului trecuseră chiar ani cu multe veri evidente fiecare tîrîndu-mă într-o alta cu aceeași onomastică de iulie formînd o avalanșă permanentă ca o lovitură prelungită), ci poate o singură zi ce s-a reverberat obsedant un timp, aceeași zi pretutindeni ca praful și nici una nu preceda un definitiv, un sacrificiu, un înfricoșător, așa că puteam crede chiar, că nu va urma să mor niciodată; niciodată complet, mereu îmi eram accesibil, și ca să spun așa un vuiet groaznic continuu și monoton îl percepeam, îl percepeam doar eu cu o rară finețe ca pe slabe trosnituri, slabe și firești, ca o mobilă ce suferă diferențe de temperatură (și lemnul stabilizîndu-se în lejeritatea și-n inițialitatea, și-n evoluția lui refuză pe alocuri absurdul formei ce i s-a dat și atunci se aud niște sunete scurte care sigur urmează unei stabilizări de fibre noduri îmbinări, practic imperceptibilă, « s-a prăbușit undeva o fibră care trebuia să se prăbușească » aș fi spus eu « sau și-a schimbat lăcașul » aș fi spus tot eu).

Scurtele acalmii în timpul, în acest timp lung al meu îi făceau pe unii să tresară ca-n fața unei aventuri violente, ca-n fața unui vuiet puternic ce așteptam să mă înghită și să mă acopere complet și să dispar sub un înveliș fluid și magnific, dacă cumva vuietul putea fi o materie și dacă cumva în pustiul lui fără margini mai putea exista o alta ca mine.

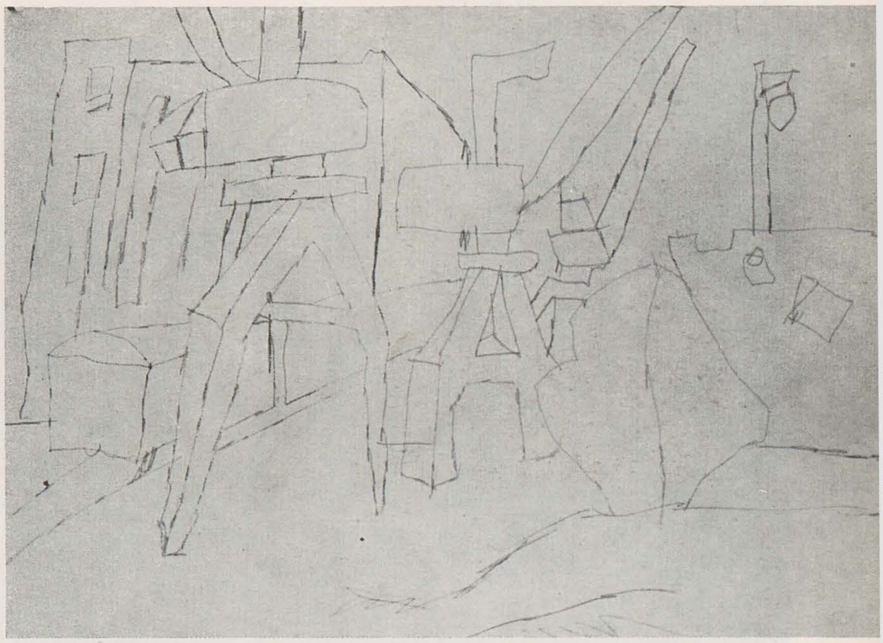
Regăseam același asfalt puțin negru, aceleași case și mai mult, regăseam o zi, o zi anume; regăseam aceiași oameni negru pe alb, albul acela interminabil de staniol, căci strigătul, continuul meu strigăt însemna poate încă o anticipație fără de îndoială obișnuită și deloc spectaculoasă, « s-a prăbușit undeva o fibră care trebuia să se prăbușească sau și-a schimbat lăcașul » aș fi spus eu cu o voce reală, reală ca un obiect, ce rămînea imprimată într-un timp real, într-un timp real ca un obiect ca o formă mare, ca o mobilă mare și luxoasă într-un lux în care aș fi vrut să fiu prezent, prezent la cît vedeam cu ochii în toate direcțiile și pînă la cele mai îndepărtate verticale subțiate de o imensă distanță pînă la a nu mai exista, și chiar dincolo, dincolo și în toate direcțiile « nu dincolo existe ce-o exista », aș fi spus eu cu aceeași voce ce s-ar fi imprimat în aer ca pulberea de respirație pe o zi geroasă, acea respirație care numai cînd frigul e cumplit devine materială chiar și pentru o clipă, dar e vizibilă și uluitoare ca prima locomotivă pe care o vezi în viață.

NICOLAE KRASOVSCHI
(fragmente din romanul inedit *Maria*)

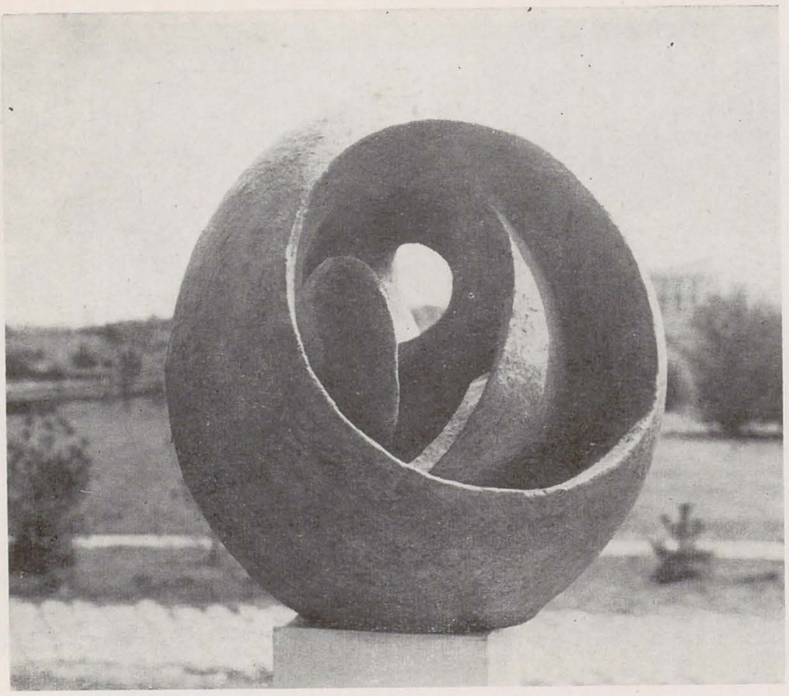


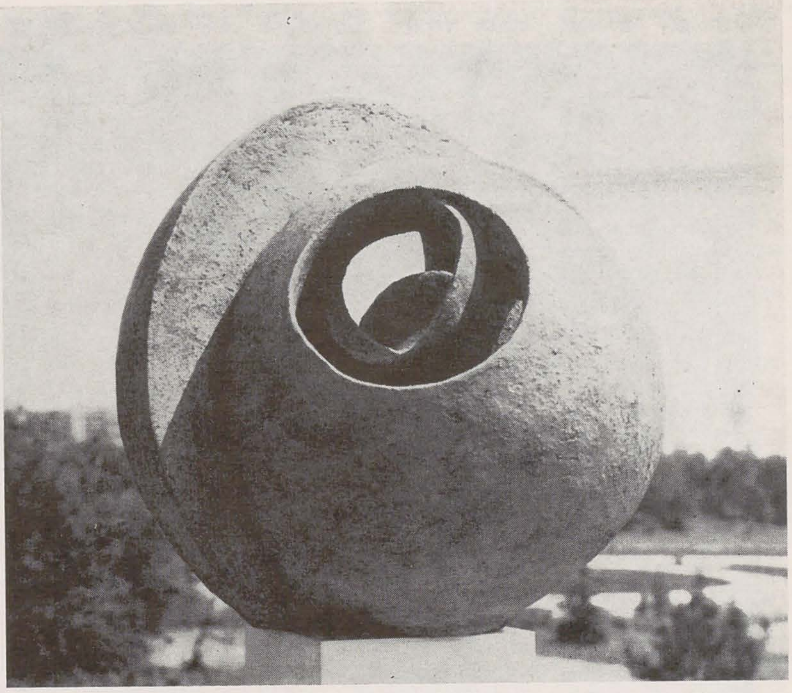
Peisaj

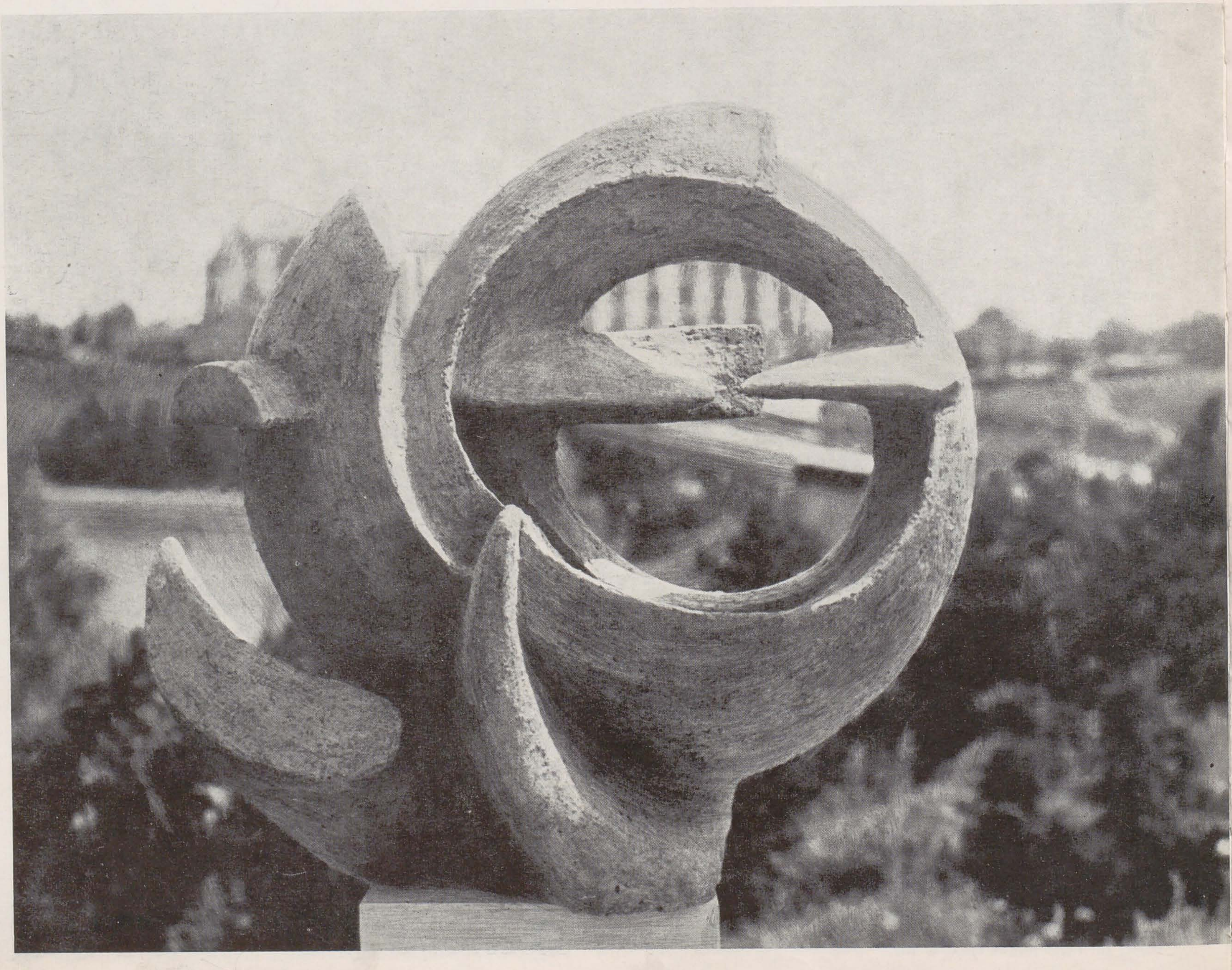
Vedere din port



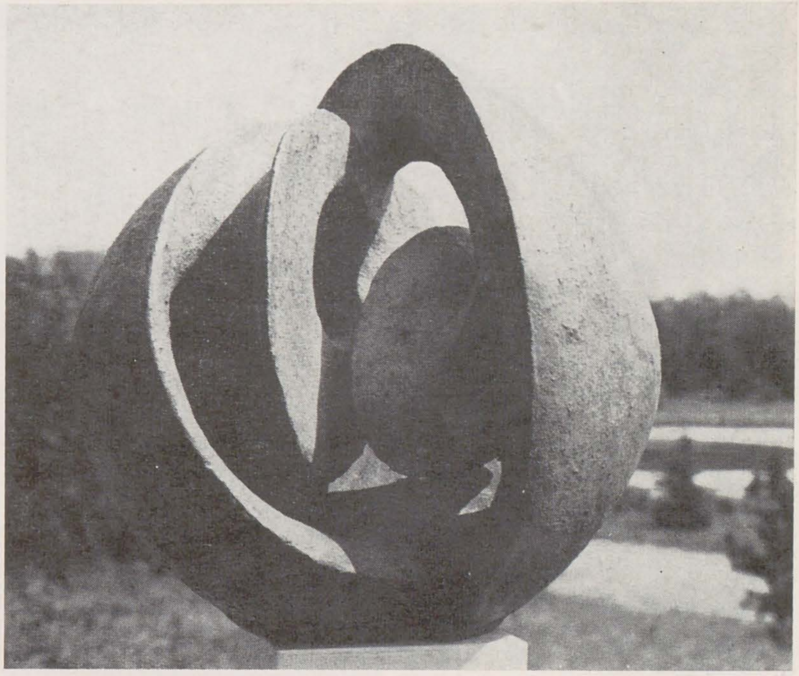
Viață rurală marină sau Laie K.



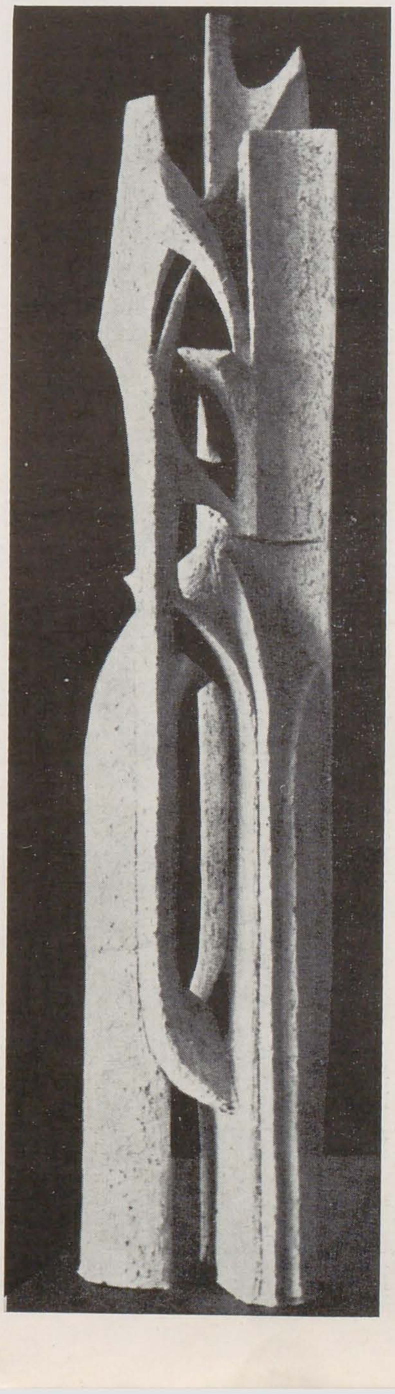


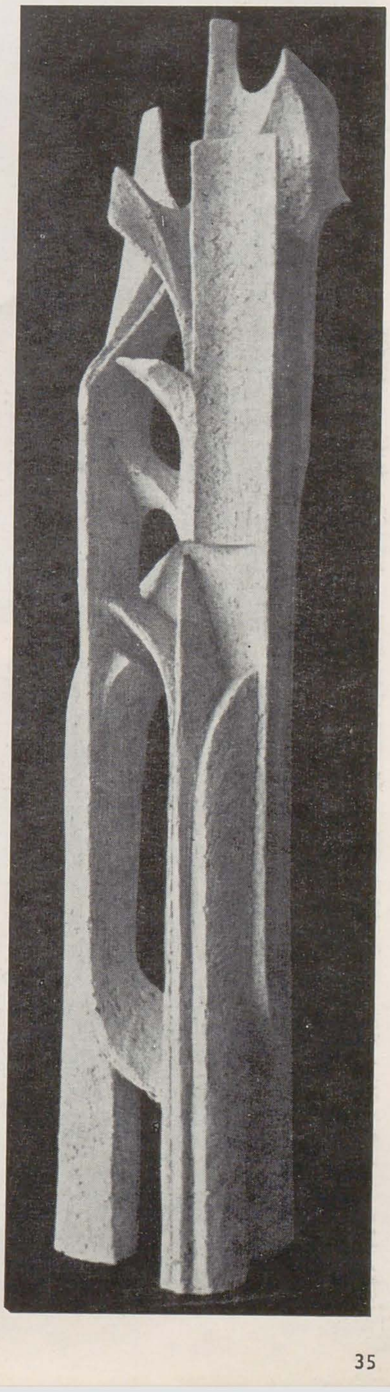


LAZĂR FLORIAN ALEXIE



1,2,4. *Energie captivă*, gresie; 3. *Mișcare ciclică*, gresie; 5,6. *Ogive închise*, gresie





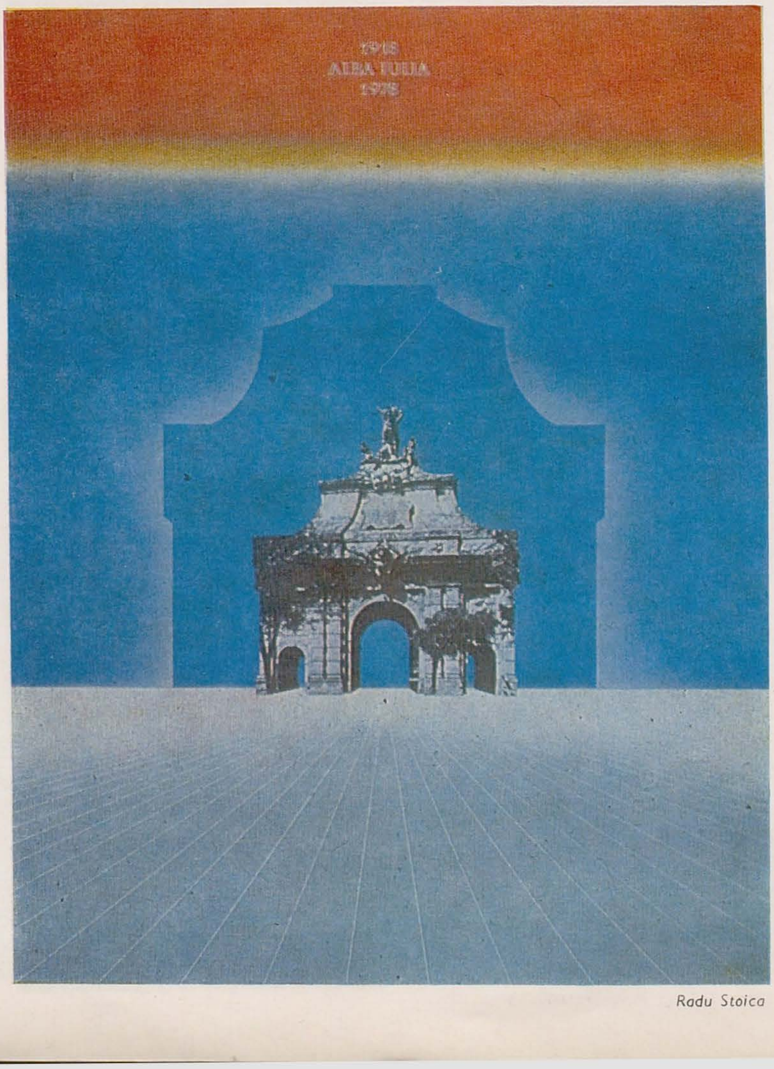
Adaptarea expunerii la un spațiu dat (acela relativ restrîns al galeriilor Simeza) pentru ca în limitele lui să fie cît mai bine puse în valoare sculpturile, ceea ce a asigurat o cuprindere armonioasă a ansamblului, nu s-a efectuat în detrimentul intențiilor și ideilor care structurează de fapt acest ansamblu. Pentru că Alexie nu și-a propus să înfățișeze o selecție a lucrărilor create în ultimii ani (a patra expoziție personală, octombrie 1978), ci să dezvăluie, de la machetă și schiță pînă la implantarea obiectului într-o ambianță naturală (sugerată prin montaje fotografice), procesul însuși de constituire a operei, de creștere a acesteia în direcția atingerii scopului final: reverberația *spațiului de semnificații poetice* cu care opera e încărcată și recepția lui în condiții specifice de receptare. Înregistrăm, prin urmare, un prim tip de relații dintre obiecte pe care se bazează alcătuirea expunerii. Al doilea tip este dat la iveală de grupurile tematice cărora le aparțin obiectele, constituirile formale, articulările de volume, tradițional sculpturale și proprii modalităților de prelucrare a materialului ceramic, organizîndu-se într-o varietate de configurări înrudite care au menirea de a asigura un echilibru armonios al ambientului imprimîndu-i o notă proprie. S-a vorbit mereu, încă de la afirmarea artistului, despre caracterul sculptural al obiectului său ceramic și despre capacitatea materialelor ceramice de a fi utilizate pentru sculptură propriu-zisă — problemă specifică, de altfel, programului general al tinerei școli românești de ceramică și constituind pentru Alexie o preocupare permanentă (cu soluții clarificate pe parcursul unei activități de vreo treisprezece ani, desfășurate uneori în condițiile prielnice ale unor simpozioane de creație, la Sighișoara, Medgidia, Vösendorf). Demonstrația efectuată cu evidență, nu vom mai insista asupra ei. Vom menționa însă faptul că materialul ceramic nu se substituie pietrei, lemnului, bronzului etc., ci, subordonat unei concepții sculpturale și monumentale, își păstrează și își valorifică proprietățile de expresie specifice, în cazul nostru expresia specifică a gresiei angobate și arsă la 1160 de grade. De aici decurge un al treilea tip de relații, în limitele obiectului ca atare, între massă și energie, și care presupune existența unui conflict surprins într-o ipostază dată (aceea a pietrificării prin ardere). Simplificînd (cu riscul schematizării — pentru că s-ar putea da diverse interpretări semnificațiilor poetice ale obiectului de configurări astfel polisemice), vom înregistra în procesul de creație o creștere pe verticală care se finalizează în acele evocatoare *ogive închise* sau *deschise* și o evoluție în spirală a sferei care se finalizează în obiectele intitulate sugestiv *mișcare ciclică* sau *energie captată*, *captivă*, *statică*, *eliberată*. S-ar putea spune, credem, că artistul intensifică, prin efortul de creație, procesul de devenire a materiei, dar în același timp actul creației îl detașează calitativ de acest proces și îi asigură libertatea de a introduce în realitate o lume de obiecte deosebite de natură prin care participă responsabil la construirea ambianței învestite cu virtuți estetice.

HORIA HORȘIA

CRONICA

1 DECEMBRIE ÎN AFIŞUL POLITIC

Mihai Mănescu



Radu Stoica

Afişul — acest instrument de incomparabilă eficienţă al tehnicilor de influenţare şi orientare a opiniilor şi pe care din păcate îl utilizăm atît de puţin — se arată a poseda resurse de exprimare inepuizabile, odată ce vizualizarea comunicării, specifică genului, se poate împlini în registrul major al poemului. Pentru că este drept să recepţionăm ansamblul de machete de afiş ale unui grup de artişti de frunte, Sergiu Georgescu, Dan Alexandru Ionescu, Mihai Mănescu, Radu Stoica (Galateea, decembrie-ianuarie) ca pe un poem despre conceptul de « unire », al cărui model real îl constituie aniversarea celor şase decenii de la înfăptuirea statului naţional unitar al României. Înregistrăm atitudinea angajată a artistului, răspunsul său concret la evenimentul actual marcant al vieţii noastre politice şi calitatea acestui răspuns certificată de profunzimea de conţinut a lucrărilor, de ţinuta elevată a facturii stilistice, de acurateţea execuţiei.

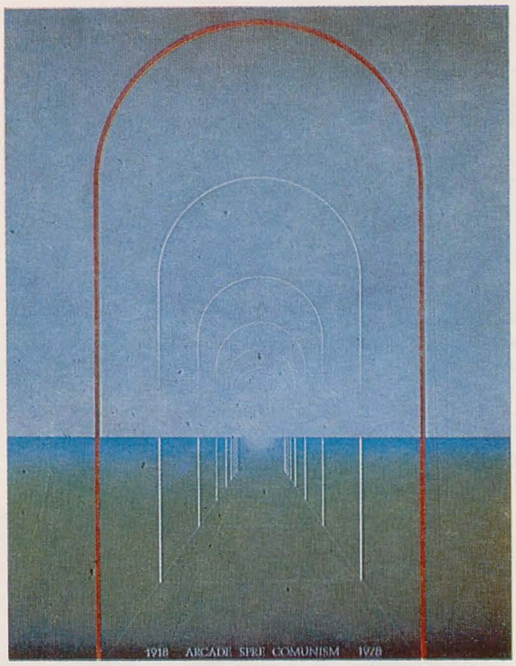
Pentru constituirea imaginii este folosită o varietate de elemente simbolice: tricolorul, mănunchiul (de flori, de braţe şi mîini), medalia, inscripţia, flacăra, tradiţional înscrise în repertoriul de semne plastice ale temei, altele, de asemenea din universul concret al temei dar accentuate şi repuse în circulaţie cu acest prilej, precum reproducerea porţii cetăţii Albei-Iulii (văzută dinspre oraş), fotografiile de epocă ori gravura contemporană rememorînd evenimentul. Cităm elementele constituante nu pentru o inventariere pedantă, ci pentru a arăta că, operînd cu semne simbolice cunoscute, se pot crea imagini noi, originale, încărcate de semnificaţii profunde şi cu un ecou puternic. Intensitatea acestuia este sporită de asocierea permanentă dintre un ideal milenar, momentul înfăptuirii lui şi direcţia unui drum luminos pe care această înfăptuire o deschide ascendent. Acesta este sensul indicat de imaginile paralele şi sudate de Sergiu Georgescu într-o ramă aurită sau este indicat de polipticul lui Mihai Mănescu (afişele au o existenţă autonomă, dar abia citite în succesiunea lor logică îşi dezvăluie amploarea). Acelaşi sens de creştere spre orizonturi de lumină este concentrat în dispunerea celor trei culori principale în scară ascendentă în afişul lui Dan Alexandru Ionescu sau perspectiva de arhitectură geometrică a arcadelor lui Radu Stoica. Sîntem implicaţi într-un spaţiu solemn şi un timp solemn care impun meditaţia ca un examen de conştiinţă al colectivităţii. Multiplicate şi diseminate în spaţiul urban precum seminţele împrăştiate în plină maturitate pe ogor, aceste afişe ar fi putut să imprime zilei de 1 Decembrie complexitatea evenimentului.

HORIA HORŞIA

Mihai Mănescu

Mihai Mănescu

Mihai Mănescu

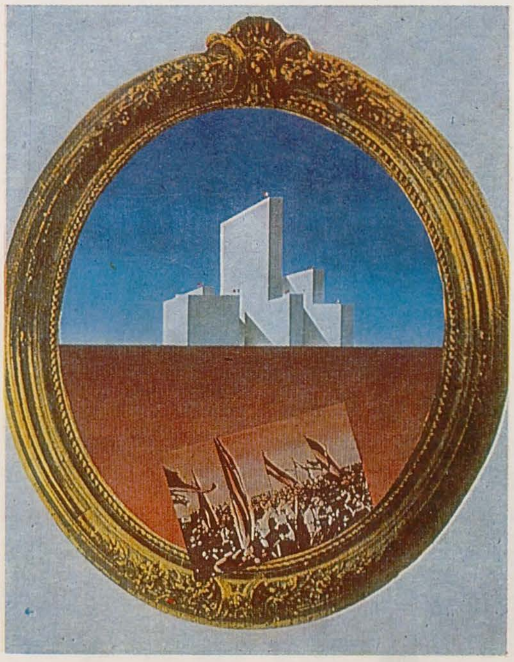


Radu Stoica

Sergiu Georgescu

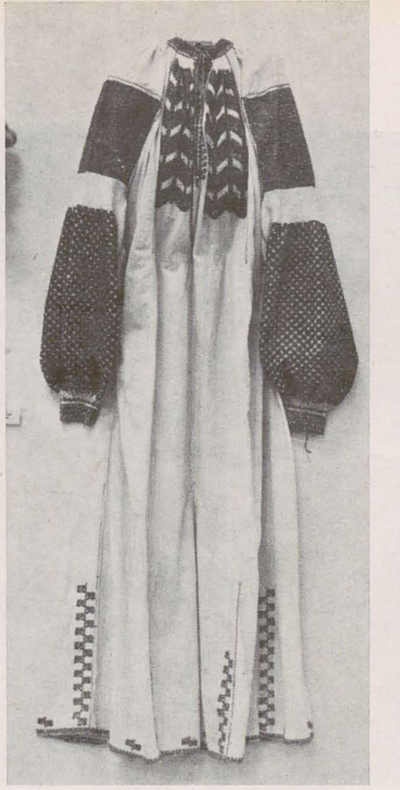
Dan Alexandru Ionescu

Dan Alexandru Ionescu



Sergiu Georgescu

Radu Stoica



CÎNTAREA ROMÂNIEI

CĂMAŞA ROMÂNEASCĂ, DOCUMENT ISTORIC ŞI DE ARTĂ

Expoziția de ornamentică populară românească deschisă la *Muzeul satului și de artă populară* reflectă o străveche realitate etnografică. În două săli este expusă piesa cea mai valoroasă din vestimentația populară: *cămașa*. Fosta tunică de pe basoreliefurile de la *Adamclisi* nu s-a transformat de acum două mii de ani prea mult, aceeași croială s-a menținut de-a lungul veacurilor. Se poate spune că portul însoțește istoria.

Expoziția prezintă piese din toate zonele etnografice ale țării, conturează caracterul unitar al artei populare românești, atît de variat prin gama de elemente și de compoziții ornamentale. Punctată cu lucrări grafice reproduse de pe fresce, stampe și basoreliefuri, descoperim în expoziție strînsa legătură și drumul parcurs neobosit și sigur de portul popular cît și interferențele stilistice între arta populară și aceea de la curțile domnești medievale, atît de bine exprimate de Nicolae Iorga: « Costumele de femei care se caracterizează prin explozia de roșu și abundența nuanțelor de auriu a celei din județul Argeș și văile învecinate ale Muscelului, tocmai în aceste locuri unde timp de aproape un secol a fost capitala dinastiei domnitoare și care îmbină în fastul de la curte amintirile bizantine cu influențe occidentale ».

În traiectoria sa expoziția urmează firesc linia ascendentă a istoriei atît de bine reflectată în ornamentica și cromatica pieselor vestimentare, tricolorul de la 1848, roșu, galben, albastru, începe să fie tot mai abundent, cămășile de sărbătoare marchează evenimentele istorice și continuarea tradiției pînă în zilele noastre, se reflectă în valorificarea calităților estetice, decorative ale portului tradițional pe care și le propune producția artizanală și industrială de confecții. Concepută analitic, expoziția prezintă tipologia și tehnicile decorative de broderie, dovedind unitatea portului popular românesc în marea sa varietate zonală.

TATIANA BARBOSA

1. Dobrogea — începutul sec. XX; 2. Jud. Muscel — sfîrșitul sec. XIX; 3. Jud. Romanați — broderie cu lînă; 4. Jud. Vlașca — mijlocul sec. XIX; 5. Țara Oașului — sec. XX; 6. Jud. Bacău — începutul sec. XX

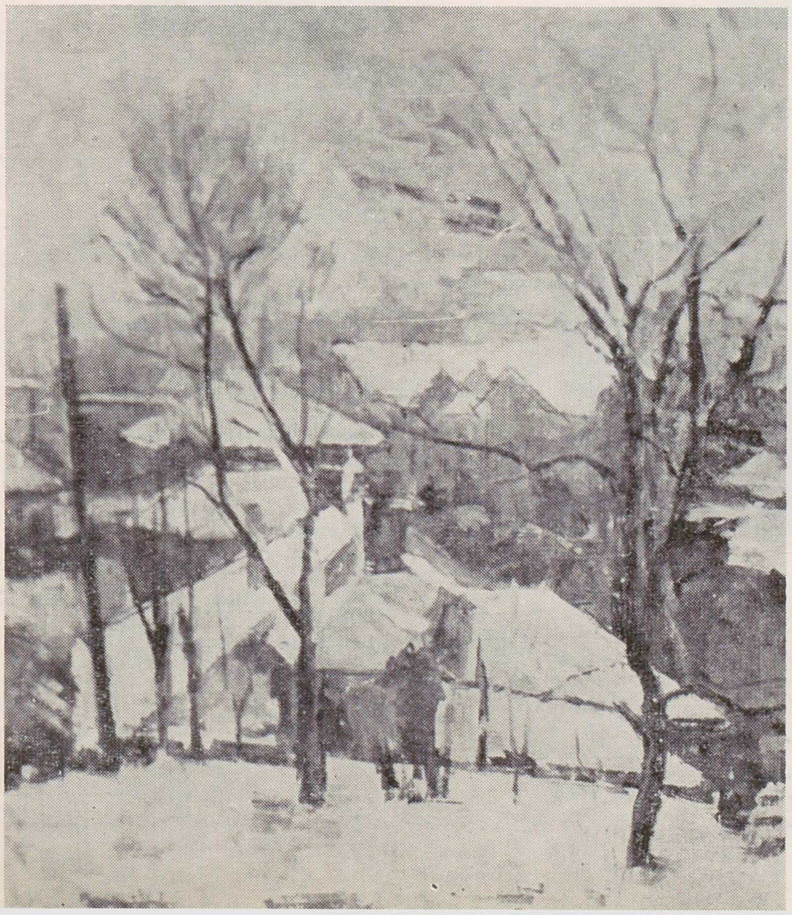
EXPOZIŢIA
AUREL CIUPE

ROSTOCK, BERLIN

Sub egida Ministerului Culturii din R.D.G. și a C.C.E.S. din R.S.R. s-a organizat în R.D.Germană o amplă expoziție a pictorului Aurel Ciupe. Deschisă la sfîrșitul lui septembrie la Rostock (Kunsthalle), iar în octombrie/noiembrie la Berlin (Ausstellungs Pavillon — Fernsehturm), expoziția s-a bucurat, la vernisaj, de prezența ministrului adjunct al culturii din R.D.G., Dr. Werner Rackwitz și a ambasadorului României în R.D.G., Gheorghe Tache, care au rostit cuvîntări. În ziare și reviste au apărut comentarii semnificative asupra personalității lui Aurel Ciupe și a dominantelor artei sale, asupra locului pe care îl ocupă în școala românească de pictură. « Tablourile lui Aurel Ciupe nu sînt zgomotoase și supărătoare. O melodie tandră și armonioasă vibrează în compozițiile sale cromatice », nota, fermecat, în caietul de impresii, un vizitator. În *Neue Zeit* (nr. 254 din 27 octombrie 1978), A. Beygang închina o remarcabilă cronică artei pictorului clujean, intitulînd-o: *Arta ca oglindă a existenței*. « Acțiunea luminii joacă un mare rol în pictura lui Aurel Ciupe. . . — observa criticul german. Culoarea susține atmosfera tabloului. . . Interioarele și portretele sale sînt pătrunse de o aleasă sensibilitate și poezie. De remarcat tabloul *Pierrot cu banjo* (1976), învăluit într-un climat reținut ». Într-un articol din *National-Zeitung* (nr. 257, 31 octombrie 1978), un alt cronicar nota: « . . Mai cu seamă bucuria pură comunicată de armonia tablourilor sale, de magia culorilor subtil organizate și de abordarea poetică, dar niciodată sentimentală a motivelor — în primul rînd a peisajului natal — cucerește vizitatorul. . . Abia la o a doua privire el își dă seama că în spatele impactului estetic al operei, al calității sale estetice stă calitatea umană a artistului ». În unanimitate presa a subliniat bucuria reîntîlnirii cu pictura lui Aurel Ciupe (căci artistul a mai avut expoziții în Germania democrată și în 1971, la Dresda, Leipzig și Karl Marx Stadt), salutînd farmecul aparte și vitalitatea miraculoasă a artei acestui maestru al picturii românești care a împlinit recent 78 de ani.

În semn de particulară prețuire, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Abteilung Neue Meister* a achiziționat piesa intitulată *Scoici albe*. De acum înainte vizitatorii mondiali ai Albertinei vor putea contempla în faimoasa galerie din Dresda, alături de Ciucurencu și Baba, și arta de subtilă, inconfundabilă sonoritate cromatică a lui Aurel Ciupe.

O.B.



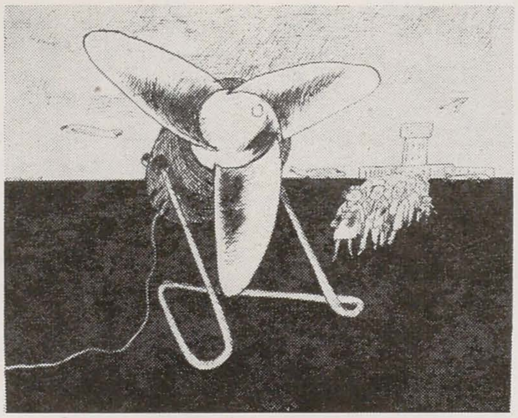
SIMEZE

MIOARA LOVIN

Căminul Artei. Panouri decorative din imprimeuri și pictură pe lemn. Iulie.

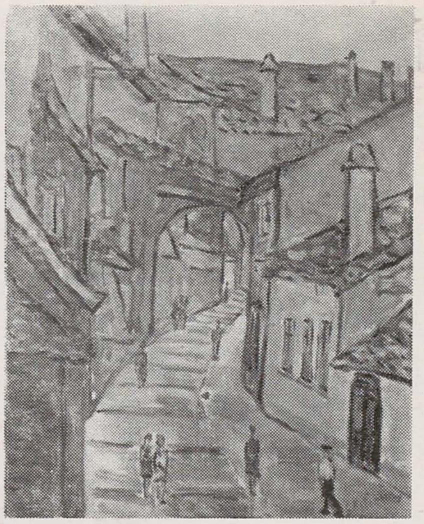
LEITER ARTUR

Brașov. Galeriile ,,Victoria''. Pictură și sclptură. 28 lucrări. Iulie.



MIHAI STĂNESCU

Căminul Artei. Desen umoristic. 27 lucrări. Iulie.

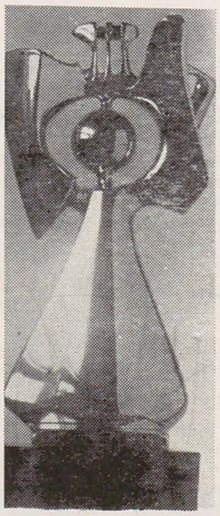


COCA MEȚIANU

Eforie. Pictură. 35 lucrări. Iulie.

FRANCISC BARTOK

Galateea. Pictură. 20 lucrări. Iulie



PETER BALOGH

Orizont. Sculptură. 30 lucrări. Iulie.

ANGELA BALOGH

Orizont. Tapiserie. 11 lucrări. Iulie.

MIRCEA HORIA AŞCIU

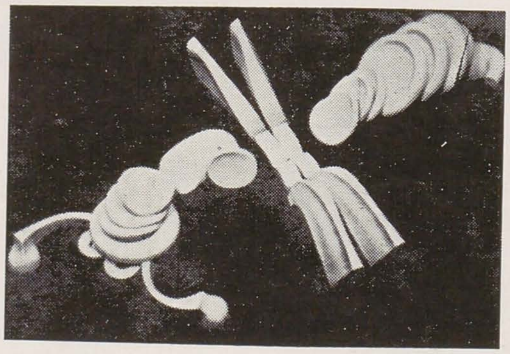
Brașov. Sala Victoria. Acuarelă. 26 lucrări. Iulie.

CENACLUL TINERETULUI

Orizont «Atelier 35». Desen. Au expus: Antonio Albici, Nicolae Alexei, Ștefan Anastasiu, Doina Botez, Gabriela Bubă, Andrei Butak, Gheorghe Mazilu, Florin Mihai, Ladislau Molnar, Ioan Popoiu, Alexandru Recepovici, Decebal Scriba, Adrian Șușnea, Szilaghi Zoltan, Adrian Toader, Cătălin Varga. Iulie.

EXPOZIȚIE DE GRUP — «MODA 13»

Hanul cu Tei. Obiecte vestimentare. Ambient. Au participat: Doina Levința, Matei Negreanu, Horia Avram, Dionisie Popa, Elena Băniceru, Alexandra Șelaru, Nicolae Florea, Adrian Sușnea, Mircea Corradino. Iulie.



RODICA MAZILESCU

Simeza. Porțelan. 15 lucrări. Iulie.

EXPOZIȚIE DE GRUP

Informația Bucureștiului (cu prilejul împlinirii a 25 de ani).
Ilustrații. Au expus: Mircea Dumitrescu, Val Munteanu, Marcela Cordescu, Stan Done. Iulie.

EXPOZIȚIA COLECTIVĂ JUDEȚEANĂ BAIA MARE LA CONSTANȚA ȘI TULCEA

Au participat: Nicolae Apostol, Lidia Agricola, Balla Iosif, Mircea Bochiș, Csikos Antonia, Ilie Cămărășan, Gheorghe Chivu, Mircea Hrișcă, Kovacs Arpád, Madarassy Gh., Iosif Felea, Mihai Olos, Alexandru Șainelic, Vincze Edith, Vesö Augustin, Nimighianu Scridonesi, Bitay Zoltan, Sűtő Rozalia, Szanto Andrei, Friedrich Walter, Frandos Ileana, Kádar Carol, Tőrős Gavril, Vasile Lugoși, Traian Moldovan. Iulie—August

SIMEZE

Dans ce numéro:

Le sens de l'Union dans l'art roumain

Pr. dr. Vasile Drăguț
p. 1
Analysant l'unité du phénomène artistique roumain qui s'est manifesté constamment dans l'art populaire aussi bien que dans l'architecture et les arts plastiques malgré les vicissitudes de notre histoire, le pr. dr. Vasile Drăguț la considère comme un corollaire de l'unité spirituelle du peuple roumain qui a toujours constitué un tout organique, indivisible, par-dessus les frontières politiques qui partageaient son territoire. Sous cette perspective, l'acte de l'Union des Principautés Roumaines, du 24 Janvier 1859 et celui de 1 Décembre 1918 — marquant la création de l'Etat national unitaire roumain—représentent l'accomplissement des aspirations séculaires d'un peuple dont l'être unique s'affirme aussi dans les domaines les plus variés de l'art.

Le Musée des Collections d'art

Dr. Alexandru Cebuc
p. 5
Inauguré le 21 août 1978 en présence du camarade Nicolae Ceaușescu, le secrétaire général du Parti Communiste Roumain, de la camarade Elena Ceaușescu et des autres dirigeants du parti et de l'Etat, le Musée des collections d'art réunit des pièces d'une inestimable valeur artistique. Ce nouvel établissement culturel, qui témoigne de la préoccupation constante de notre parti pour sauvegarder et mettre en valeur le patrimoine culturel national, fait l'objet de l'article du Dr. Alexandru Cebuc, le directeur du Musée d'art de la République.

Le catalogue de l'exposition Brancusi à la « Brummer Gallery » — New York

Ing. Ștefan Georgescu-Gorjan
p. 20
Sous la rubrique « Les archives Brancusi », l'ingénieur Șt. Georgescu-Gorjan présente le catalogue de l'exposition Brancusi, ouverte en 1926 à la « Brummer Gallery ». Le catalogue — qui est une rareté aujourd'hui — comprend une préface de Paul Morand, les aforismes de Brancusi, de nombreux extraits de textes d'auteurs contemporains et une abondante illustration. Les photographies que nous publions sont reproduites d'après l'exemplaire appartenant à l'ingénieur Șt. Georgescu-Gorjan.

Vladimir Tatlin: un art de la Révolution

Radu Stern
p. 24
Le critique d'art Radu Stern évoque dans son article la personnalité de Vladimir Tatlin en affirmant: « On ne saurait nommer aucun autre artiste dont l'apport considérable à la configuration du phénomène moderne soit reconnu quasi unanimement et dont on sache si peu de choses ». L'auteur relève la complexité de la personnalité artistique de Tatlin et aborde ses créations dans des domaines moins connus, comme la peinture de théâtre et le design.

Enseignement, recherche, production

Dr. Olga Horșia
p. 28
Soulignant l'importance de la relation enseignement —recherche—production comme un problème d'actualité du processus de l'enseignement en Roumanie, le dr. Olga Horșia, directeur du Centre d'art populaire de l'U.C.E.C.O.M., présente le travail de diplôme de Ruxandra Opresu (diplomée de l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu », — section création vestimentaire — promotion 1978) — élaboré sous la direction du pr. Leontina Mailatescu dans les ateliers et avec le concours du Centre d'art populaire. Le thème, la conception et l'exécution d'une collection de pièces vestimentaires pour enfants — inspirés de l'art populaire — s'inscrivent parmi les préoccupations courantes de la mode.

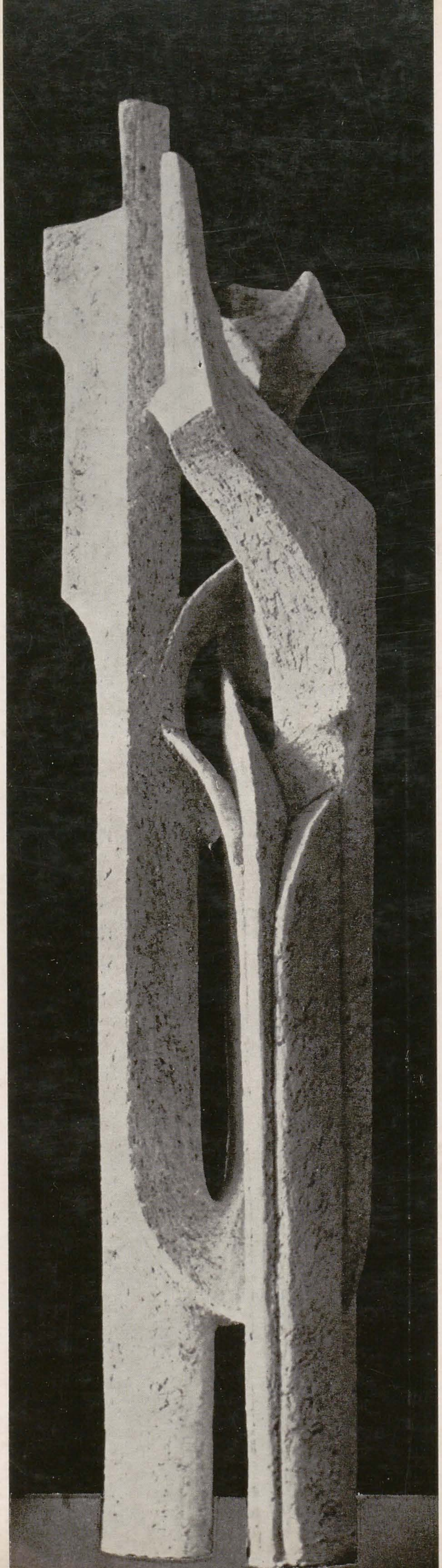
Krasovschi

Andrei Pintilie
p. 31
Analysant les dernières oeuvres du regretté peintre Nicolae Krassovschi (1947—1977), lauréat du Prix de la revue « Arta », le critique d'art Andrei Pintilie distingue dans l'ensemble de la création de l'artiste deux compartiments, lesquels naturellement communiquent entre aux: « L'oeuvre de coeur » et « l'oeuvre de distance ». La première, comportant les compositions à personnages, est ample, trouble et d'une féconde imperfection; la seconde — celle des natures mortes — est calme et concentrée, faite par une main exercée et un regard attentif. La peinture ainsi que la prose de Nicolae Krasovschi confinent aux frontières du surréalisme; le fragment d'un roman postume — *Marie* — publié dans le présent numéro de notre revue confirme cette assertion.

La blouse roumaine, document historique et artistique

Tatiana Barbosa
p. 38
Accompagnant son texte d'une abondante illustration, le conservateur Tatiana Barbosa s'applique à démontrer que la blouse de la paysanne roumaine, cette admirable pièce du costume populaire, témoigne du caractère unitaire de l'art de notre pays; l'exposition ouverte au Musée du village et d'art populaire confirme cette thèse.

La revue Arta présente l'artiste roumain contemporain

Lazăr Florian Alexie

p. 34
Né le 10 octobre 1938 à Livezeni-Dolj. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1964). Début en 1965. Expositions personnelles à Bucarest (1969, 1972—1973, 1978) et Rome (1970). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1967 — Köln; 1968 — Paris (Orly); 1969 — Copenhague; 1970 — Moscou; 1971 — Udine, Pistoia; 1973 — Prague, Brno, Karlovy-Vary, Bratislava, Hambourg, Bochum; 1975 — Moscou; 1976 — Athènes; 1977 — Novi Sad.
Expositions internationales: Faenza (Concours international de céramique — 1966, 1967, 1974); Munich (Form und Qualität — 1967); Istanboul (Académie internationale de céramique — 1967); Milan (Triennale — 1968, 1973); Vallauris (1970); Florence (Biennale d'art — 1971); Erfurt (Quadriennale d'arts décoratifs — 1974, 1978); Pérouse (1974); Bromsgrove (Festival international d'artisanat d'art — 1974); Rome (Biennale de peinture et de sculpture — 1974); Florence (Concours de maquettes de sculptures pour jardins — 1975).
Prend part aux Symposiums de Medgidia (1971, 1975, 1976), Sighișoara (1972, 1973), Vösendorf (1974), Römschild (1974).
Oeuvres d'art monumental à Mangalia-Nord (1966), Bucarest (1967, 1971, 1975), Costinești (1971).
Prix: 1970 — Grand Diplôme d'honneur décerné aux artistes roumains participants à la Biennale de Vallauris; 1971 — Prix ex-aequo attribué par le Comité d'Etat pour la Culture et les Arts, Bucarest; 1973 — Prix pour le prototype attribué par l'Union des arts plastiques au groupe d'artistes participants au Symposium de Sighișoara; 1974 — I-er Prix et Médaille d'or de la Biennale internationale de peinture et de sculpture Oderisi da Gubbio, Rome. Membre actif de l'Académie européenne d'art, siègeant à Paris et Leuze.